This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

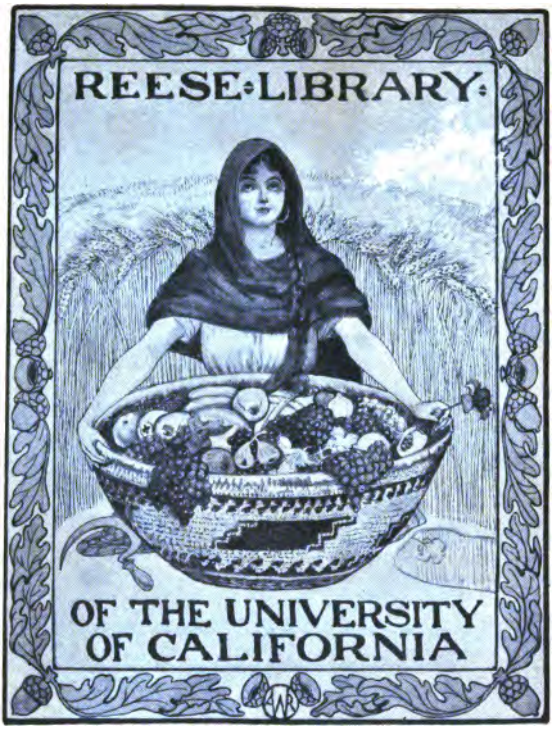
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

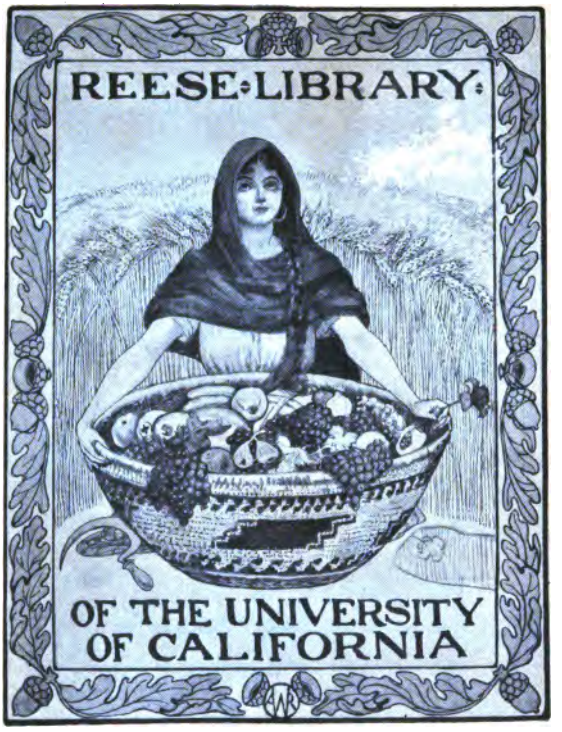
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


REESE·LIBRARY·
OF THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA


REESE·LIBRARY·
OF THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

MUSIKALISCHE

KOMPOSITIONSLEHRE

VON

S. JADASSOHN.

Erster Theil.

Die Lehre vom reinen Satze.

Band I. Lehrbuch der Harmonie.
Band II. Lehrbuch des Kontrapunkts.
Band III. Die Lehre vom Kanon und von der Fuge.

Zweiter Theil.

Die Lehre von der freien Komposition.

Band IV. Die Formen in den Werken der Tonkunst.
Band V. Lehrbuch der Instrumentation.

FÜNFTER BAND.

LEHRBUCH DER INSTRUMENTATION.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1889.

LEHRBUCH

DER

INSTRUMENTATION

VON

S. JADASSOHN,

LEHRER AM KÖNIGL. KONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1889.

MT 70
J3

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

184

Vorwort.

Dieses Buch enthält im stufenweise geordneten Unterrichtsgange die Lehre der mannigfachen in der Tonkunst vorkommenden Ausdrucksmittel, der Singstimmen wie der Instrumente, und gleichzeitig die Erklärung des Stiles in kirchlicher und weltlicher Musik, in Kammer- und Orchester-Komposition. Aus diesem Grunde war es nothwendig, auch den Bau der Musikstücke, welcher im Wesentlichen bereits in der »Formenlehre« (Band IV dieses Werkes) erklärt wurde, noch weiterhin ins Auge zu fassen und in besonderen Fällen für einzelne Formen mancher Kompositionsgattungen eingehende Erläuterungen hinzuzufügen.

Die ersten drei Kapitel behandeln die Komposition für Singstimmen, für das Klavier und für die Orgel. Daran reiht sich die Beschreibung aller in der Kammer-, Kirchen-, Koncert-, Opern- und Militär-Musik vorkommenden Orchesterinstrumente, deren Behandlung ich durch zahlreiche im Texte eingeschaltete Beispiele anschaulich zu machen versucht habe.

Um beim Schüler die Vorstellung des Klanges eines Instrumentes, beziehentlich der Klangwirkung mehrerer gleichzeitig gebrauchter, hervorzurufen, musste ich mich auf

182194

Stellen aus solchen Werken beziehen, die ich als allgemein bekannt voraussetzen durfte. Desshalb habe ich die beregten Beispiele vorzugsweise aus den bekanntesten Werken der Klassiker herausgezogen; die jetzt lebenden Meister mögen darin keinen Mangel an Werthschätzung ihrer Werke erblicken. Manches treffliche Werk der Zeitgenossen musste ich zu meinem aufrichtigen Bedauern dabei unberücksichtigt lassen, weil es noch nicht so allgemein verbreitet und gekannt ist, als es verdient.

Der Musiker, welcher keinen Beruf zur Komposition empfindet, wird im vorliegenden Buche mancherlei Belehrendes finden, das für jeden akademisch gebildeten Künstler zu wissen nothwendig ist. Die Aufgaben für den Kompositionsschüler ergeben sich in der Reihenfolge der Kapitel; dem Lehrer muss es anheimgegeben werden, im einzelnen Falle je nach Vorbildung und Befähigung des Schülers von dem aufgestellten Stufengange abzuweichen. Den Schluss des Buches bildet die Anleitung zum Einstudiren der Singchöre wie zur Leitung von Orchester, Chor- und Solostimmen in Proben und Aufführungen.

Mögen nun die Erfahrungen, welche ich durch eigenes Studium und beim Unterrichte meiner zahlreichen Schüler im hiesigen Konservatorium während langer Jahre gesammelt habe, auch anderen Lehrenden und Lernenden nützlich erscheinen und willkommen sein.

Leipzig im Mai 1889.

Dr. S. Jadassohn.

Inhaltsverzeichniss.

Kapitel I. Seite 1—43.

Komposition für Singstimmen ohne instrumentale Begleitung. § 1. Der Umfang der Singstimme. Die Register der Stimmen. § 2. Komposition für Frauenstimmen. Die einfache Liedform. § 3. Komposition für gemischten Chor. § 4. Grössere Liedformen. Das durchkomponirte Lied und die Motette. § 5. Die zusammengesetzte, zweitheilige Liedform. § 6. Komposition für fünf und mehr Stimmen. § 7. Komposition für Männerchor allein.

Kapitel II. Seite 43—99.

Komposition für Tasteninstrumente. § 8. Komposition für Klavier als Soloinstrument. § 9. Verschiedene Formen der Musikstücke. § 10. Die Sonate. Die Einleitung zur Sonate. Der erste Theil des Satzes. Die Ueberleitung zum zweiten Thema. § 11. Der Seitensatz (Nebensatz). Das zweite Thema; der zweite Nebensatz und die Koda. § 12. Der zweite Theil des ersten Satzes. Die Durchführung. § 13. Der dritte Theil des Satzes. § 14. Der Kodal-Seitensatz, die kleine Koda des Theiles und die ausgeführte grosse Koda des Satzes. § 15. Die Anzahl und Ordnung der Sätze in der Sonate. § 16. Das Klavier als begleitendes Instrument zum Gesange.

Kapitel III. Seite 99—127.

Komposition für die Orgel. § 17. Beschreibung des Instrumentes. § 18. Die Technik des Orgelspieles. § 19. Der Stil und die Formen der Orgelkompositionen. Das Praeludium und die Fuge. Der figurirte Choral. Die Orgelsonate. Das Orgelkoncert mit Begleitung. Die Passacaglia. Die Orgelvariationen. Die Orgelsuite. Die Orgel als Begleitungsinstrument in der Kirche und im Koncertsaale. Die Registrirung.

Kapitel IV. Seite 127—180.

Komposition für Streichinstrumente. § 20. Allgemeine Beschreibung der Streichinstrumente. Die Violine. Doppelgriffe. Dreistimmige Accorde. Vierstimmige Accorde. Flageolett-Töne. Die Stricharten. Das Pizzicato. Der Dämpfer. Die Vortragsmittel auf der Violine. § 21. Die Bratsche. § 22. Das Violoncell. § 23. Der Kontrabass.

Kapitel V. Seite 181—190.

Kammermusik für Streichinstrumente. § 24. Komposition für Violine allein, Duette für zwei Violinen, für Violine und Bratsche, das Streichtrio. Das Streichquartett. Das Streichquintett. Das Sextett. Das Oktett und das Streichorchester. § 25. Kammermusik für Streichinstrumente und Klavier. Die Sonate für Pianoforte und Violine. Die Sonate für Pianoforte und Violoncell. Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Das Quartett und Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente.

Kapitel VI. Seite 190—244.

Die Holzblasinstrumente. § 26. Die grosse Flöte. Die kleine Flöte. § 27. Die Hoboe. Das englische Horn. § 28. Die Klarinette. Die Bassklarinette. Das Bassethorn. § 29. Das Fagott. Das Kontrafagott.

Kapitel VII. Seite 244—282.

Die Messinginstrumente. § 30. Das Waldhorn. § 31. Das Ventilhorn. § 32. Die Trompete. Die Kornetts. Das Tenorhorn. Der Baryton. Die Tuba. § 33. Die Posaune. Das Saxophon. § 34. Kammermusik und Koncerte für Blasinstrumente. Kammermusik für Klavier und Blasinstrumente.

Kapitel VIII. Seite 282—288.

Die Schlaginstrumente. § 35. Die Pauken. Die grosse Trommel. Die kleine Trommel. Die Becken. Der Triangel. Der Tamtam. Das Glockenspiel. Das Tambourin. Die Schellen und die Castagnetten.

Kapitel IX. Seite 288—309.

Wenig gebrauchte Saiteninstrumente. § 36. Die Harfe. § 37. Die Guitarre. Die Mandoline. Die Zither.

Kapitel X. Seite 309—354.

Das Orchester. § 38. Die Zusammenstellung des Orchesters. § 39. Das Orchestertutti. § 40. Verschiedenartige Instrumentirung des Orchestertutti. § 41. Die Trennung verschiedener Gruppen von Instrumenten im Orchestertutti. § 42. Klangfarbe des Tutti und Bewegung in demselben. § 43. Einklänge und Verdoppelungen der Melodie.

Kapitel XI. Seite 355—381.

Das begleitende Orchester. § 44. Die Orchesterbegleitung in der Kirchenmusik. § 45. Die Begleitung des Sologesanges in der Kirchenmusik. § 46. Das begleitende Orchester in der Koncertmusik und in der Oper. § 47. Die Formen der einzelnen Musikstücke im Oratorium und in der Oper; die Musik zum Schauspiele und Trauerspiele.

Kapitel XII. Seite 382—385.

Die Militär-Orchester. § 48. Die Infanteriemusik. § 49. Die Jägermusik (Hornmusik). Die Kavalleriemusik (Trompetenmusik).

Schluss. Seite 385—393.

Anleitung zum Einstudiren der Singchöre, wie zur Leitung von Orchester, Chor- und Solostimmen in Proben und Aufführungen. § 50. Die Chorübungen. § 51. Die Orchesterproben. § 52. Das Taktgeben.

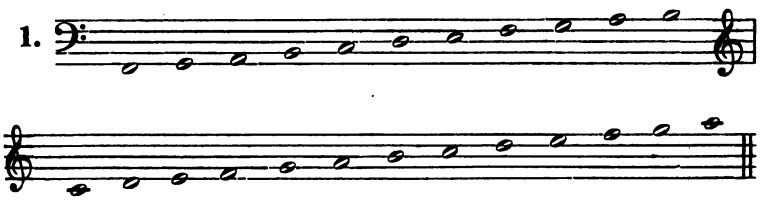
Kapitel I.

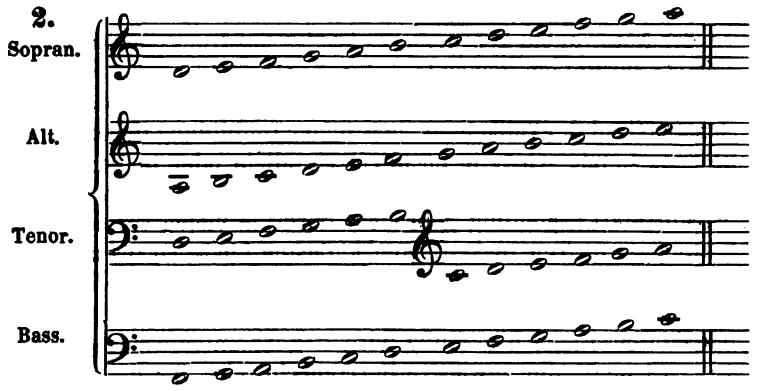
Komposition für Singstimmen ohne instrumentale Begleitung.

Der Umfang der Singstimme.

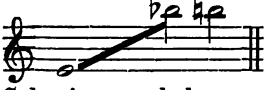
§ 1. Von allen Mitteln, welche zur Ausführung von Tonstücken gebraucht werden, ist die Singstimme des Menschen das einzige von der Natur allein gegebene; es ist das ausdrucksvollste, das am meisten zu Herzen gehende. Wir sagen von einem trefflichen Instrumentalisten, dass sein Ton gesangvoll sei, um damit den höchsten Grad der Vollkommenheit seiner Tonbildung zu bezeichnen. Die Singstimme wird, je nachdem sie allein oder in Vereinigung mit einer oder mehreren Stimmen oder in Chormassen, mit oder ohne Instrumental-Begleitung gebraucht wird, in vielen verschiedenen Gattungen von Tonstücken, vom kleinsten Liede an bis zum breit ausgeführten Chorsatze im Oratorium angewendet; sie wird, auch wenn sie in Verbindung mit Instrumenten auftritt, fast immer die Melodie führen, die Begleitung wird sich ihr unterzuordnen haben; sie wird meist die gewaltige Herrscherin sein, ihr sollen die begleitenden Instrumente nur mehr oder weniger bedeutsame Diener sein, die sie unterstützen, die ihr helfen den Gefühlsausdruck zu verstärken und oft weit über den Umfang der Singstimme hinaus die Harmonie zu bilden, zu vervollständigen und auszubreiten.

Betrachten wir den Umfang von Tönen, welche die Natur dem Menschen als Singstimme verliehen, so finden wir die folgende, wenig mehr als drei Oktaven betragende Tonreihe:

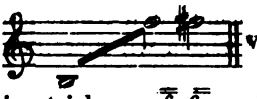
1.

Dieser Umfang kann sowohl nach der Tiefe wie nach der Höhe hin von einzelnen Stimmen ausnahmsweise um einen oder mehrere Töne überschritten werden. Die unter Beispiel 1 gezeigte Tonreihe ist aber nie einer einzelnen Singstimme zu eigen; es sondert sich vielmehr dem verschiedenen Geschlechte gemäss die Singstimme in die Männer- und in die Frauenstimme. Zur Letzteren zählen wir in der Musik auch alle Kinderstimmen, gleichviel ob Knaben- oder Mädchenstimmen. Wir finden in den beiden genannten Hauptgattungen von Stimmen wiederum je eine hohe oder tiefe Männer- und Frauenstimme, welche in ihrem Umfange sich ergänzend, erst die unter Beispiel 1 gezeigte Tonreihe ergeben werden. Wir zeigen nunmehr den Umfang der einzelnen Stimmen, von denen wir die hohe weibliche den Sopran, die tiefe Frauenstimme den Alt, die hohe Männerstimme den Tenor, die tiefe Männerstimme den Bass nennen; diesen Umfang der Stimmen dürfen wir für den vierstimmigen (gemischten) Chorgesang annehmen.

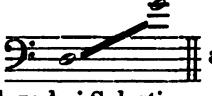


Allein nicht eine jede mit Stimme begabte Person besitzt den vollen in Beispiel 2 gezeigten Umfang des Soprans oder Alts oder des Tenors oder Basses. Je nach natürlicher Anlage, Uebung und Ausbildung finden wir einestheils Singstimmen von grösserem oder geringerem Tonumfange, anderentheils Stimmen, deren Tonleiter zwischen die für die vier Hauptgattungen in Beispiel 2 gezeigten Tonreihen fällt. Wir unterscheiden bei den Frauenstimmen einen ersten, hohen Sopran, dessen Tonreihe wir gemeinhin von $\bar{e}$ bis $\bar{b}$



für den Chorgesang annehmen; einzelne Solostimmen haben ausnahmsweise nach der Höhe noch einige chromatische Töne mehr. Etwa eine Quarte tiefer finden wir die

Tonreihe des zweiten, oder Mezzo-Soprans  vom kleinen *h*, allenfalls auch *b*, bis zum zweigestrichenen $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{fis}}$ auch $\bar{\bar{g}}$ reichend. Ebenso theilen wir die Altstimmen in erste (hohe) mit dem unter Beispiel 2 für den Alt im Allgemeinen angezeigten Umfange und in zweite (tiefe) sogenannte Contr'-Altstimmen, deren Umfang nach der Tiefe um zwei bis drei Töne weiter hinab reicht, während nach der Höhe entsprechend weniger Töne vorhanden sind. Solostimmen mit grösserem Tonumfange, wie die der Damen Alboni und Trebelli, gehören zu den seltenen Ausnahmen.

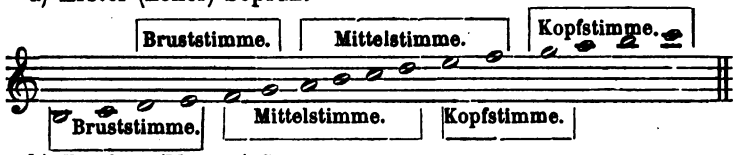
Auch die Männerstimmen werden in erste und zweite Tenöre und in erste und zweite Bässe getheilt. Bei der ausserordentlich weitverbreiteten und oft recht sorgsamen Pflege, welche der Männergesang im jüngsten Halbjahrhundert erfahren hat, werden die hohen Stimmen wesentlich nach der Höhe, die tiefen nach der Tiefe hin entwickelt. Wir können darum die Skala des ersten Tenors von *g* bis $\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$, , die des zweiten Tenors von *d* bis $\bar{g}$ angeben. Der erste (hohe) Bass, auch —insbesondere bei Solostimmen — Baryton genannt, wird gemeinhin einen Umfang von *A* bis $\bar{es}$, $\bar{e}$ haben, während der zweite (tiefe) Bass, um eine Quarte tiefer stehend, einen Umfang von *E* bis *h*, $\bar{c}$ besitzt.

Die Register der Stimmen.

Die sämmtlichen Töne einer jeden der einzeln hier angeführten Stimmgattungen sind jedoch nach ihren verschiedenen Registern an Kraft und Klangschönheit ungleich, und nur vorzüglich ausgebildete Gesangskünstler und Künstlerinnen vermögen die besonderen Register derart mit einander zu verbinden, sie derart auszugleichen, dass ihre Stimme, in allen Lagen schön und edel klingend, denselben Charakter beibehält. Man nimmt bei den Frauenstimmen drei Register, beim Tenor und beim Baryton (oder bei sehr hohen Bässen) deren zwei an, während der tiefe Bass nur ein einziges Register hat. Bei den Frauenstimmen unterscheiden wir die drei

verschiedenen Abtheilungen als Brust-, Mittel- und Kopfstimme, und zeigen wir dieselben für den Sopran in Beispiel 3:

a) Erster (hoher) Sopran.

3.

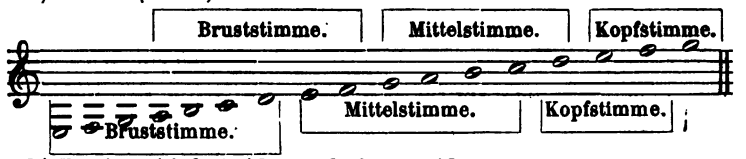


b) Zweiter (Mezzo-) Sopran.

Für den Alt lassen sich die verschiedenen Register ungefähr folgendermassen abgrenzen:

a) Erster (hoher) Alt.

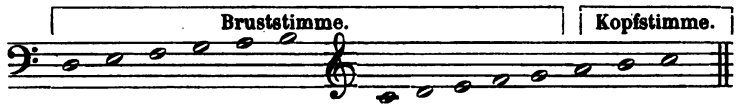
4.



b) Zweiter (tiefer) Alt, auch Contr'-Alto genannt.

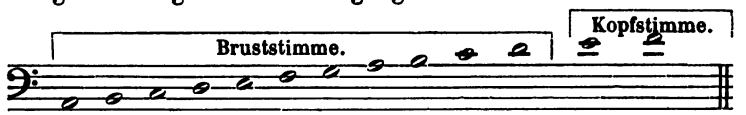
Für den Tenor zeigen wir die beiden Register in folgendem Beispiele:

5.



Auch den hohen Bässen, zumal den eigentlichen Barytonstimmen (jedoch meist nur den wirklich kunstgeübten) stehen die beiden folgenden Register zur Verfügung:

6.



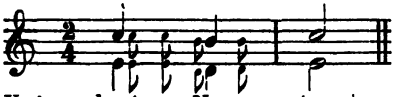
Der Umfang der Stimmen und die Abgrenzung der verschiedenen Register, wie dies in den Beispielen 3, 4, 5 und 6 gezeigt wurde, ist gemeinhin für Solostimmen anzunehmen.

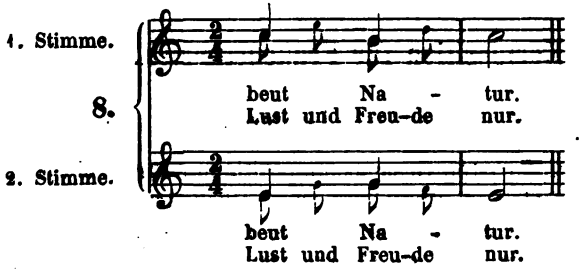
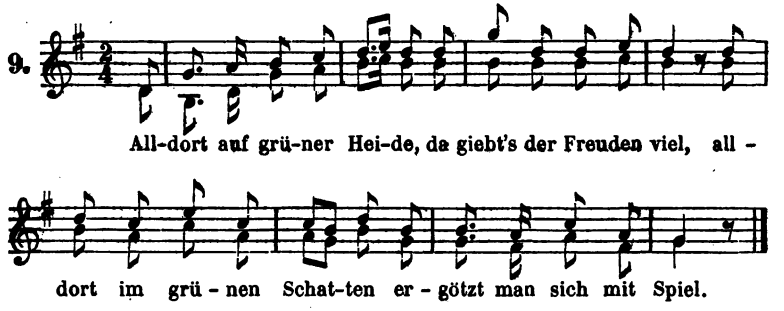
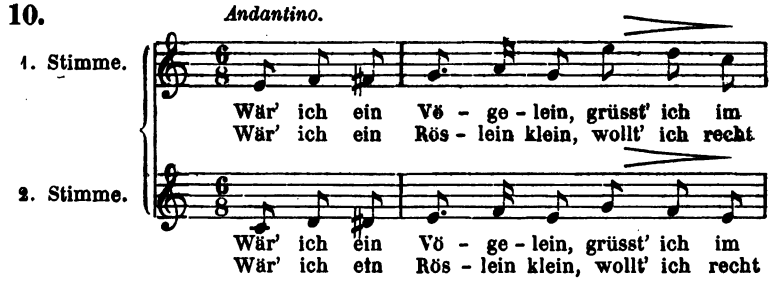
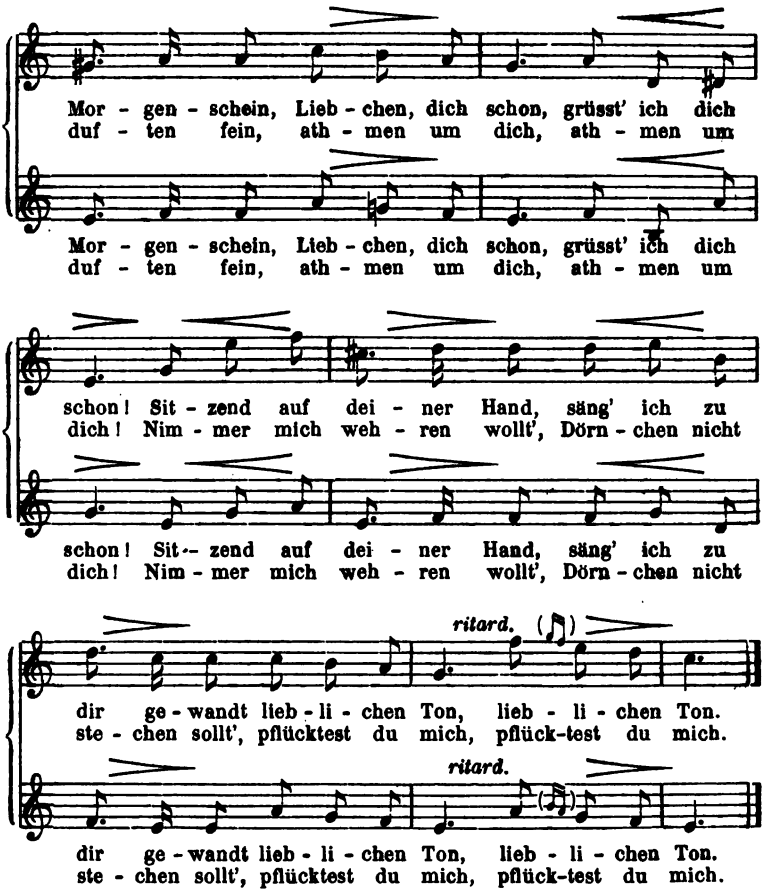
Beim vierstimmigen, aus Frauen- und Männerstimmen zusammengesetzten Chore werden die Kopftöne der einzelnen Stimmen nur selten und ausnahmsweise in Anspruch genommen. Im vierstimmigen Männergesange werden aber die ersten Tenöre sehr häufig auf den Gebrauch der Kopfstimme angewiesen sein. Immerhin wird ein gewissenhafter Chormeister gut thun, auch die Sopranstimmen auf die Anwendung der Kopfstimme und auf die gute Verbindung von Mittel- und Kopfstimme aufmerksam zu machen.

Komposition für Frauenstimmen.

Die einfache Liedform.

§ 2. Die einfachsten Gesangskompositionen für zwei Stimmen ohne instrumentale Begleitung sind jene Volkslieder, welche in den unteren Klassen der Schule gelehrt werden, um die Kinderstimmen zunächst in hohe und tiefere zu sondern und die letzteren an die Begleitung der die Melodie führenden hohen Stimmen zu gewöhnen. Häufig genug finden wir in derartigen Schulliederheften, zur Geschmacksbildung der Jugend sehr geeignet, auch zweistimmige Bearbeitungen von Liedern der besten Meister, welche Gesänge ursprünglich entweder für eine Stimme mit Klavierbegleitung oder für vierstimmigen Chor geschrieben sind. Solche Gesänge werden meist derart erfunden sein, dass alle Strophen des Gedichts auf dieselbe, bei jeder Strophe wiederholte Melodie gesungen werden; man nennt sie desshalb Strophenlieder, und wir lernen in ihnen die kürzeste und einfachste Kompositionsform kennen. Für diese Form eignen sich selbstverständlich nur solche Gedichte, welche durchweg eine gleichartige Stimmung festhalten, so dass die Musik sich in allen Strophen zu den Textworten passend erweist. Einzelne, gelegentlich vorkommende, kleine rhythmische Aenderungen der Melodie sind gestattet, sobald die natürliche Deklamation der Worte in der einen oder anderen Strophe dies nothwendig macht. Man kann dies in den Noten andeuten und hat dann nicht nöthig, die Strophen wiederholt auszuschreiben; man legt vielmehr alle Strophen des Gedichts derselben Melodie folgendermassen unter:

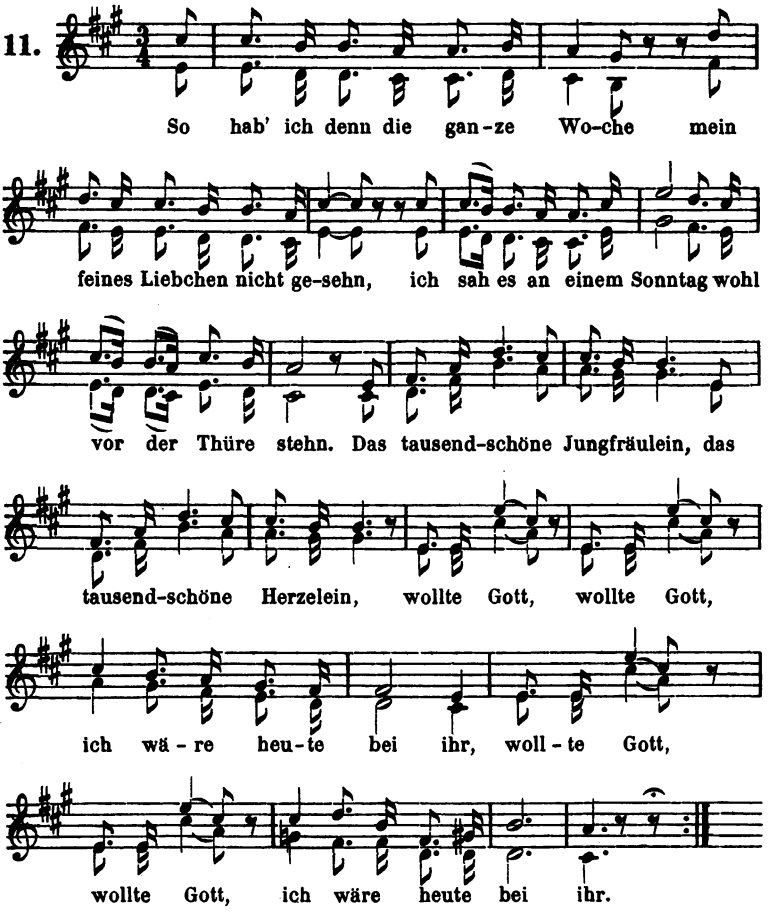
7.

V. 1. beut Na - tur.
V. 2. folgt ihrer Spur.
V. 3. Lust und Freude nur.

Auch unwesentliche Aenderungen der begleitenden zweiten oder der die Melodie führenden ersten Stimme kann man durch kleine beigefügte Noten anzeigen, wenn solche Abweichungen beispielsweise zum Zwecke einer vollkommneren letzten Schlussbildung nothwendig erscheinen. Wir zeigen dies in dem folgenden Beispiele:

Da zwei singende Stimmen die Harmonie nur durch wenige Intervall-Zusammenstellungen andeuten können, so werden längere Abweichungen aus der Grundtonart in andere entferntere Tonarten unthunlich sein. Die stets kurzgefasste Form des Strophenliedes schliesst weitführende Modulationen aus. Im folgenden nur acht Takte umfassenden (dem Leipziger Schulliederbuch entnommenen) Beispiele zeigen wir die knappste Form des Strophenliedes.

Der Rhythmus des Verses, die kürzere oder grössere Länge der Strophe werden selbstverständlich immer für die Bildung der musikalischen Form eines solchen Liedes bestimmend sein. Um dies anschaulich zu machen, zeigen wir hier als ausgeführteres Strophenlied in Beispiel 10 ein aus des Verfassers volksthümlichen Liedern (op. 72, Leipzig bei Breitkopf & Härtel) entnommenes Lied.

10.
Andantino.
1. Stimme.
Wär' ich ein Vö - ge - lein, grüsst' ich im
Wär' ich ein Rös - lein klein, wollt' ich recht
2. Stimme.
Wär' ich ein Vö - ge - lein, grüsst' ich im
Wär' ich ein Rös - lein klein, wollt' ich recht

Mor - gen - schein, Lieb - chen, dich schon, grüsst' ich dich
duf - ten fein, ath - men um dich, ath - men um
Mor - gen - schein, Lieb - chen, dich schon, grüsst' ich dich
duf - ten fein, ath - men um dich, ath - men um
schon! Sit - zend auf dei - ner Hand, säng' ich zu
dich! Nim - mer mich weh - ren wollt', Dörn - chen nicht
schon! Sit - zend auf dei - ner Hand, säng' ich zu
dich! Nim - mer mich weh - ren wollt', Dörn - chen nicht
ritard.
dir ge - wandt lieb - li - chen Ton, lieb - li - chen Ton.
ste - chen sollt', pflücktest du mich, pflück-test du mich.
ritard.
dir ge - wandt lieb - li - chen Ton, lieb - li - chen Ton.
ste - chen sollt', pflücktest du mich, pflück-test du mich.

Dass in diesem Stile die Stimmen gelegentlich auch einmal einander kreuzen, dass die untere über die obere steigen, und umgekehrt die obere unter die zweite Stimme gehen kann, ersehen wir aus Takt 3 und 4 des vorstehenden Beispiels; diese Stimmführung war hier die natürliche. Man muss jedoch in solchem Falle eine grössere Entfernung der beiden Stimmen von einander sorgfältig vermeiden; denn dieselben können sonst sich gegenseitig nicht mehr genügend stützen; auch dürften die hohen Töne der zweiten Stimme gepresst und zu stark, die tiefen der ersten Stimme matt erklingen. Ueberhaupt ist eine grössere Entfernung beider Singstimmen von einander aus dem oben angeführten Grunde unzweckmässig und könnte leicht die Reinheit und Sicherheit der Intonation gefährden. Dass eine Kreuzung der Stimmen gemeinhin

nur selten und auf kurze Dauer, durch besondere Rücksicht auf die Stimmführung veranlasst, eintreten darf, ist selbstverständlich.

Eine noch etwas weiter ausgeführte Form des Strophenliedes entnehmen wir den volksthümlichen Liedern von Ferdinand Hiller (op. 39, Leipzig bei Breitkopf & Härtel).

11.

So hab' ich denn die gan-ze Wo-che mein
feines Liebchen nicht ge-sehn, ich sah es an einem Sonntag wohl
vor der Thüre stehn. Das tausend-schöne Jungfräulein, das
tausend-schöne Herzelein, wollte Gott, wollte Gott,
ich wä-re heu-te bei ihr, woll-te Gott,
wollte Gott, ich wäre heute bei ihr.

Dieses Liedchen zeigt uns in seinen beiden ersten Takten ein Motiv; durch die einen Ton höher im dritten Takte beginnende Wiederholung dieses Motivs wird eine Halbperiode von vier Takten gebildet. Die zweite Halbperiode von vier Takten hebt wieder mit dem Anfangsmotive an, und wir sehen innerhalb acht Takten eine vollkommene, aus zwei Halbperioden gebildete Periode. Auf den in jeder Textstrophe sich wiederholenden Rundreim »das tausendschöne

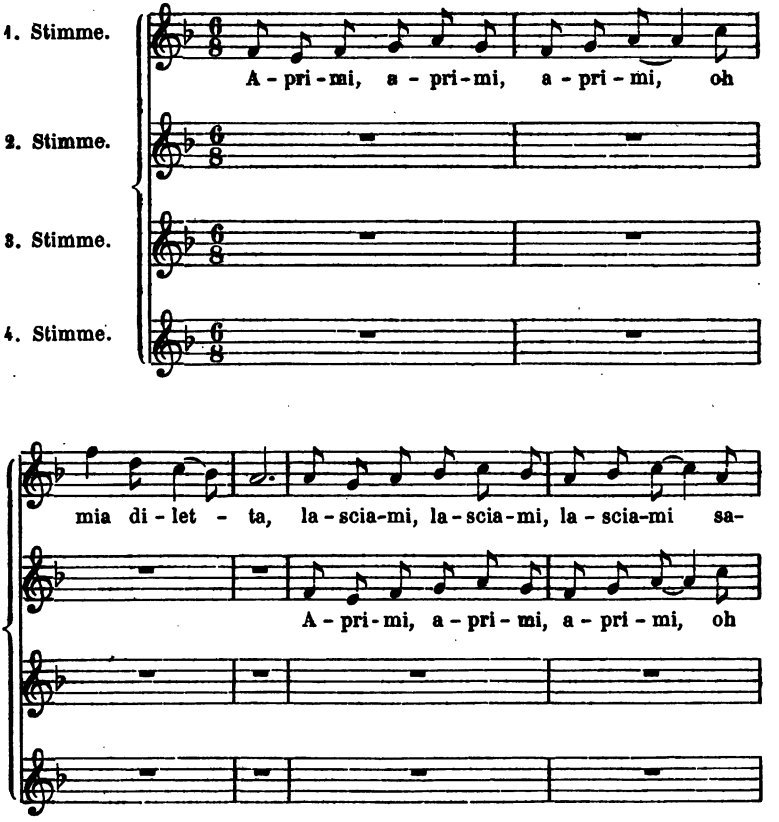
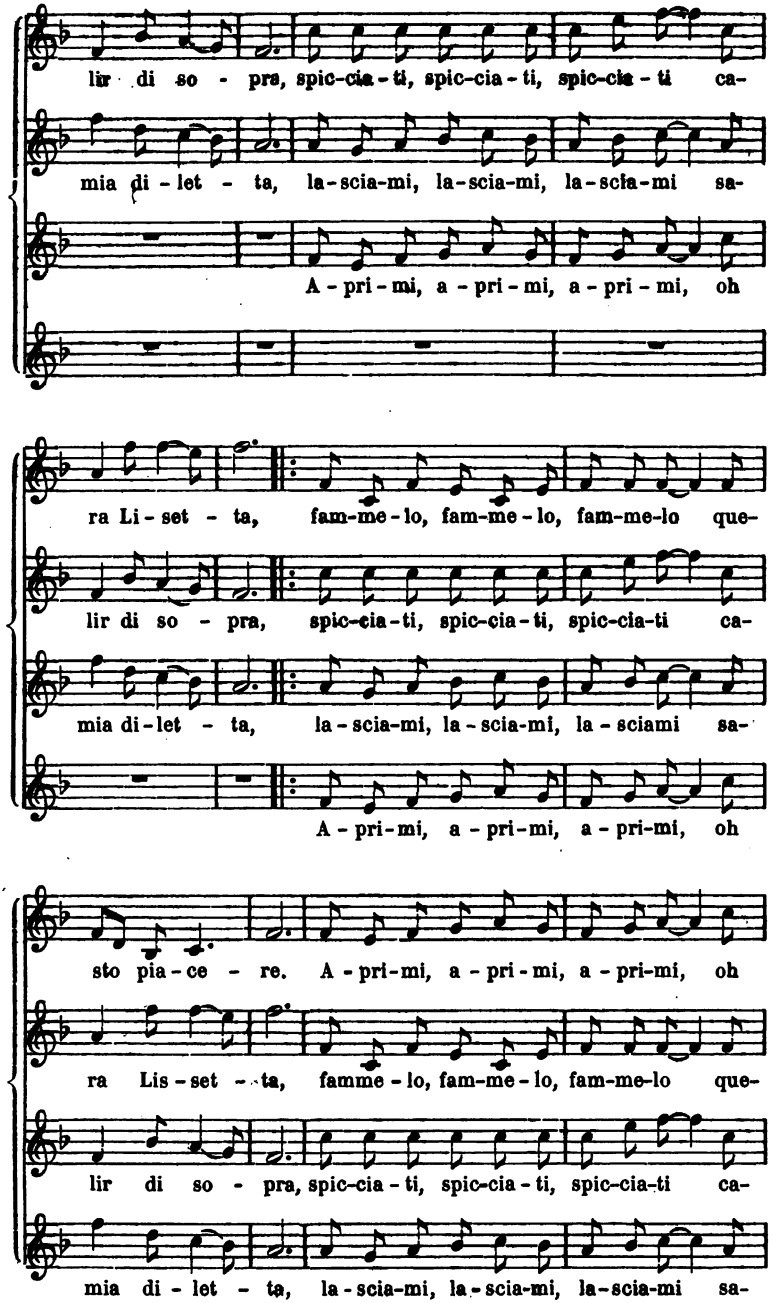
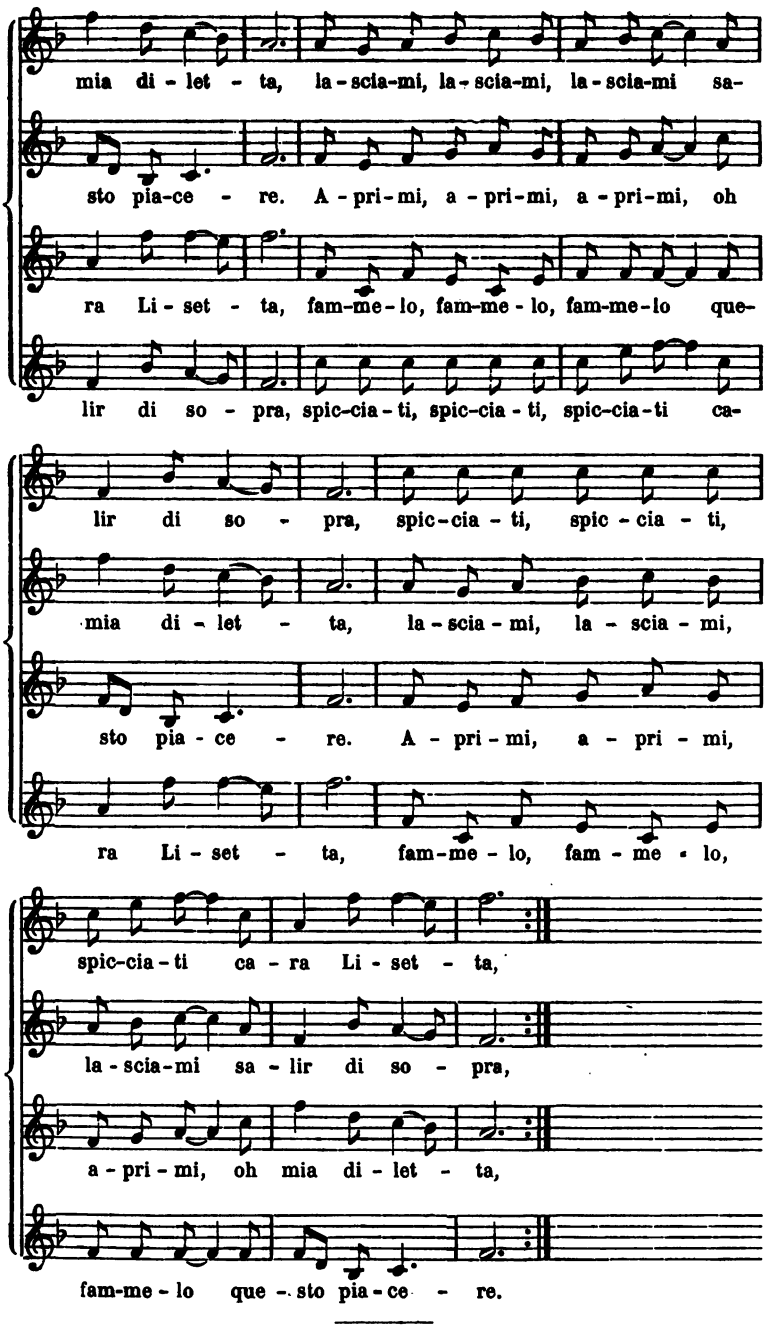
Jungfräulein« u. s. w. beginnt ein neues Motiv von zwei Takten, welches, in den folgenden zwei Takten sogleich wiederholt, mit einem Halbschlusse auf der Dominante abermals eine Halbperiode bildet. Sodann folgt ein drittes eintaktiges Motiv auf die Worte »wollte Gott«. Die Wiederholung desselben und die nächstfolgenden zwei Takte bilden wiederum eine Halbperiode, welche jedoch zum Zwecke einer vollkommneren Schlussbildung mit einer Veränderung der drei letzten Takte gegeben ist. Die beregte Veränderung zeigt uns eine Verlängerung um einen ganzen Takt; diese Verlängerung ist aus folgendem Grunde nothwendig. Das erste Motiv der ersten Periode stellt sich im zweitaktigen Metrum dar; dieses Metrum ist durch das ganze Lied beibehalten. Die Verlängerung der letzten Halbperiode am Schlusse wurde nothwendig, damit der Schlusstakt wieder auf das erste Glied eines Metrums fallen könne, wie dies bei jedem vollkommenen Schlusse der Fall sein muss.*)

Als Muster in Stil und Form für dreistimmigen Frauenchor weisen wir hier auf Moritz Hauptmann's 6 geistliche Gesänge für zwei Soprane und Alt (op. 35, Leipzig, bureau de musique, Peters) hin. Von vierstimmigen Frauenchören a cappella nennen wir die Romanzen für 2 Soprane und 2 Altstimmen von Rob. Schumann (op. 69, bei N. Simrock, Bonn). Die letzte derselben ist ein sehr wohlklingender Doppelkanon. Derartige Gesänge für Frauen- oder Kinderstimmen ohne Begleitung finden wir auch oft als sogenannte »Singkanons« in der knappen Form des Strophenliedes. Der Kanon ist dann jederzeit im Einklange gesetzt, die Stimmen treten an bezeichneten Stellen nacheinander ein und bilden, obschon stets dieselbe Melodie singend, die einfache Harmonie des Satzes. Selbstverständlich sind derartige kleine Tonstücke nur für Singstimmen geschrieben, welche gleiche Lage und gleichen Umfang besitzen. Die mehrfache Wiederholung des Kanons zu denselben Textworten ist ebenso nothwendig wie die Wiederholung derselben Melodie zu anderen Worten der verschiedenen Strophen im einfachen, nicht durchkomponirten Liede; denn jedes Musikstück, gleichviel ob es in kurzer oder weiter ausgeführter Form geschrieben sei, bedarf einer gewissen Länge und der Wiederholung der Haupttheile, wenn es Eindruck machen und Stimmung hervorrufen soll. Ein Tonsatz von acht, zwölf oder sechszehn Takten kann ohne seine ein- oder zweimalige Wiederholung nicht wirken. In jedem Musikstücke muss alles Wesentliche wenigstens zweimal vorkommen; aus diesem Grunde sind die Wiederholungen im Strophenliede und bei den

*) Eingehenderes über die verschiedenartigen Liedformen findet man im vierten Bande der Kompositionslehre des Verfassers (Formenlehre, Kap. II u. V).

obenerwähnten Gesangskanons unbedingt nothwendig. Erst durch die mehrfachen Wiederholungen des ganzen an und für sich kleinen Satzes entsteht hier ein Musikstück.

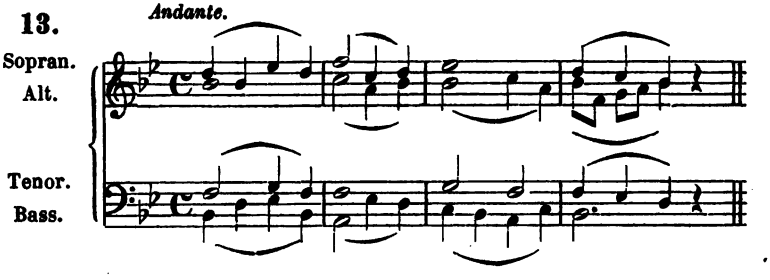
Am Schlusse dieses Abschnittes zeigen wir dem Schüler zur Belehrung einen reizenden vierstimmigen Kanon von Cherubini. Die Melodie dieses Kanons ist 16 Takte lang. Nach je vier Takten setzt eine andere Stimme mit derselben Melodie ein, so dass der Kanon vom 13. Takte an ein vierstimmiges Sätzchen von vier Takten bildet, welches sich mit dreimal verschiedenartig vertauschten Stimmen in den letzten 12 Takten wiederholt. Die Wiederholungen des ganzen Kanons innerhalb der Zeichen $\|: \; :\|$ enthalten demnach in ihrer Gesammtwirkung nichts Anderes, als immer wieder die 4 Schlusstakte des Kanons mit abwechselnd vertauschten Stimmen.

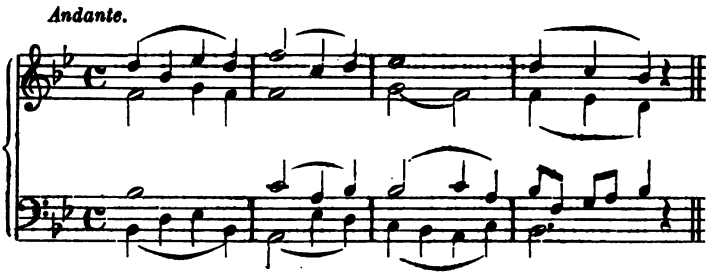
12. *Andante con moto.*

1. Stimme.
2. Stimme.
3. Stimme.
4. Stimme.
A - pri - mi, a - pri - mi, a - pri - mi, oh
mia di - let - ta, la - scia - mi, la - scia - mi, la - scia - mi sa -
A - pri - mi, a - pri - mi, a - pri - mi, oh

lir di so - pra, spic-cia-ti, spic-cia-ti, spic-cia-ti ca-
mia di-let - ta, la-scia-mi, la-scia-mi, la-scia-mi sa-
A-pri-mi, a-pri-mi, a-pri-mi, oh
ra Li-set - ta, fam-me-lo, fam-me-lo, fam-me-lo que-
lir di so - pra, spic-cia-ti, spic-cia-ti, spic-cia-ti ca-
mia di-let - ta, la-scia-mi, la-scia-mi, la-sciami sa-
A-pri-mi, a-pri-mi, a-pri-mi, oh
sto pia-ce - re. A-pri-mi, a-pri-mi, a-pri-mi, oh
ra Lis-set - ta, famme-lo, fam-me-lo, fam-me-lo que-
lir di so - pra, spic-cia-ti, spic-cia-ti, spic-cia-ti ca-
mia di-let - ta, la-scia-mi, la-scia-mi, la-scia-mi sa-

mia di - let - ta, la - scia-mi, la - scia-mi, la - scia-mi sa-
sto pia-ce - re. A - pri - mi, a - pri - mi, a - pri - mi, oh
ra Li - set - ta, fam-me - lo, fam-me - lo, fam-me-lo que-
lir di so - pra, spic-cia - ti, spic-cia - ti, spic-cia - ti ca-
lir di so - pra, spic - cia - ti, spic - cia - ti,
mia di - let - ta, la - scia - mi, la - scia - mi,
sto pia - ce - re. A - pri - mi, a - pri - mi,
ra Li - set - ta, fam - me - lo, fam - me - lo,
spic-cia - ti ca - ra Li - set - ta,
la - scia-mi sa - lir di so - pra,
a - pri - mi, oh mia di - let - ta,
fam-me - lo que - sto pia - ce - re.

Komposition für gemischten Chor.

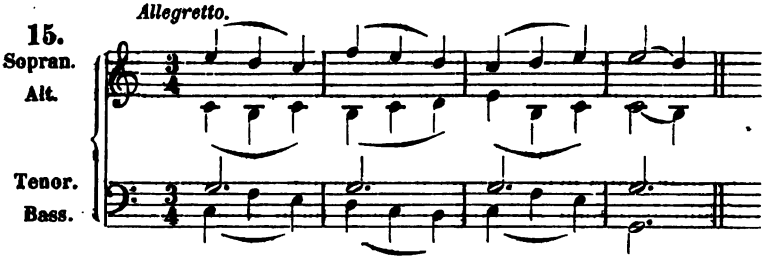
§ 3. Der vierstimmige gemischte Chor wird durch das Zusammenwirken von Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen gebildet. Den für die einzelnen Chorstimmen verwendbaren Umfang haben wir in Beispiel 2 gezeigt, doch wolle man die äussersten Grenzen der Stimmen überhaupt nur selten und zu besonderen Zwecken benützen. Der Chorklang wird am schönsten sein, wenn die Stimmen in der ihnen bequemen und angemessenen Mittellage singen können. In dieser begegnen und ergänzen sich die hohen und tieferen Soprane, die ersten und die zweiten Altstimmen, wie die verschiedenartigen hohen und tiefen Tenöre und Bässe. Auch ist in der Mittellage jede Abstufung des Klanges vom zartesten Pianissimo bis zum markigen Fortissimo möglich, ohne dass das Pianissimo matt, das Fortissimo roh klingt.

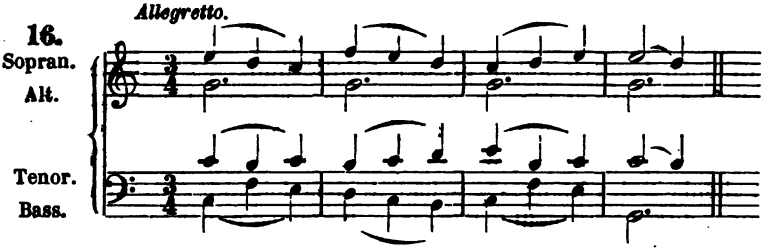
Eine allzuweite Entfernung der einzelnen Chorstimmen von einander wolle man thunlichst vermeiden, insbesondere wolle man die Mittelstimmen auf längere Dauer nicht weiter als bis zur Entfernung einer Oktave auseinanderlegen, und falls dies durch die korrekte Stimmführung gelegentlich einmal nothwendig wird, baldmöglichst die Entfernung wieder verringern. Sobald die Mittelstimmen längere Zeit in grösserer Entfernung als weitestens eine Oktave liegen, so können sie sich gegenseitig nicht mehr genügend stützen; dadurch wird die Reinheit und Sicherheit der Intonation gefährdet, und selbst, wenn dies nicht der Fall wäre, die Fülle und Schönheit des Klanges geschädigt. Das folgende Sätzchen würde, auch durch kunstgeübte Sänger in durchweg reiner Intonation ausgeführt, keine gute Wirkung machen.

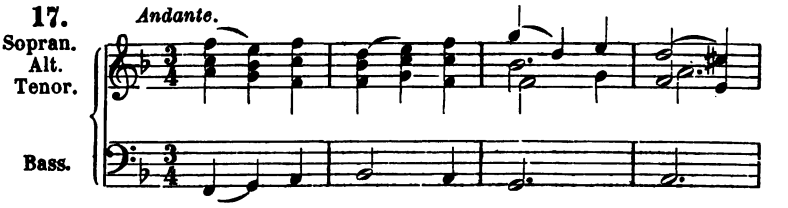
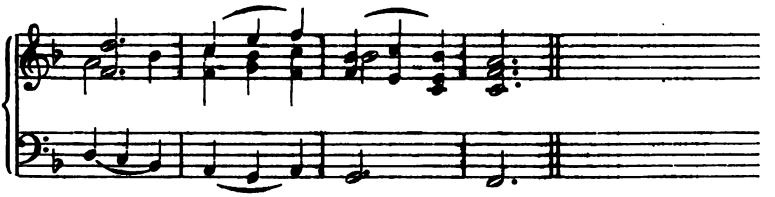
13.

Versetzen wir aber die Mittelstimmen derart, wie dies in Beispiel 14 gezeigt ist, so wird die Klangwirkung gut sein.

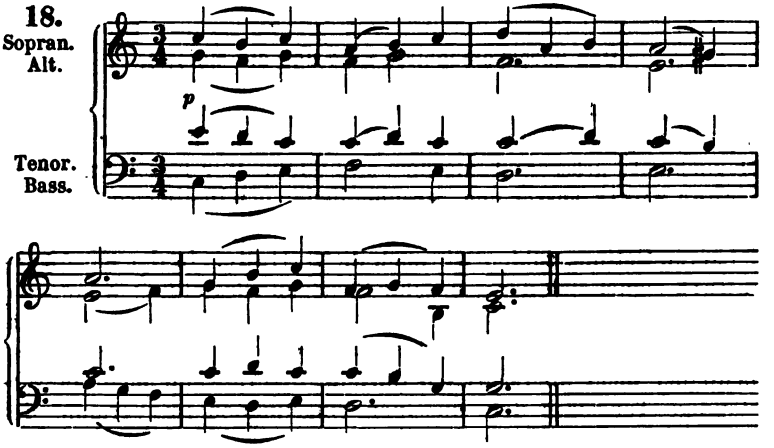
14.

Sopran und Alt dürfen gleichfalls nicht längere Zeit die Entfernung einer Oktave überschreiten. Beispiel 15 zeigt einen ungeschickten, Beispiel 16 den natürlichen, richtigen Tonsatz.

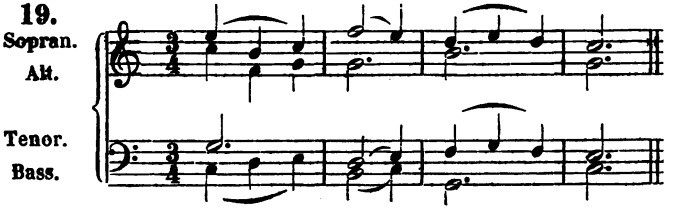
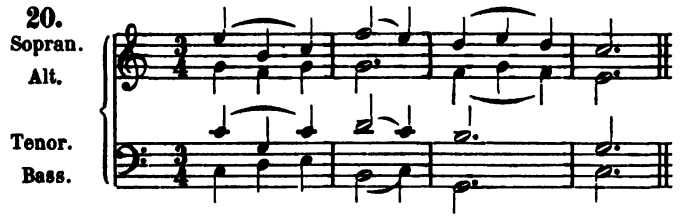
15.



16.

Der Bass wird sich häufig weiter als eine Oktave vom Tenor entfernen müssen und kann dies auch ohne wesentlichen Nachtheil für den allgemeinen Chorklang thun, vorausgesetzt, dass die Entfernung nicht etwa eine allzugrosse — das Intervall einer Duodecime betragende oder überschreitende — und länger andauernde ist. Aus diesem Grunde ist Beispiel 17 zu tadeln.

17.

Die Fehler eines derartigen Tonsatzes sind in die Augen springend. Die drei oberen Stimmen werden der hohen Tonlage halber angestrengt klingen. Ein schönes zartes Piano ist ihnen nicht gut möglich; dagegen kann der Bass, welcher doch die Harmonie im Satze bestimmen muss, kein Forte geben. In dieser tiefen Lage wird er schwach, klanglos und matt sein. Sollte Beisp. 17 im kräftigen Forte oder Fortissimo ausgeführt werden, so müsste der Bass eine Oktave höher gesetzt sein. Für die Ausführung im Piano oder Pianissimo müsste der Satz in eine andere passendere Tonart umgeschrieben werden, wie wir dies in Beisp. 18 sehen.

18.

Es erhellt aus dem Vorstehenden zur Genüge, dass die Entfernung der beiden oberen (Frauen-)Stimmen von den unteren (Männer-)Stimmen gewisse Grenzen nicht überschreiten darf, wenn der Satz nicht leer klingen soll.

19.

20.

Darum erhalten wir in Beisp. 20 einen besseren Tonsatz als in Beisp. 19. Obschon Melodie und Harmonie in beiden Sätzchen gleichgebildet sind, und die äusseren Stimmen (Sopran und Bass) unverändert bleiben, so wird Beisp. 20 durch die veränderte Stellung der Mittelstimmen eine wesentlich bessere Klangwirkung hervorbringen.

Grössere Liedformen.

Das durchkomponirte Lied und die Motette.

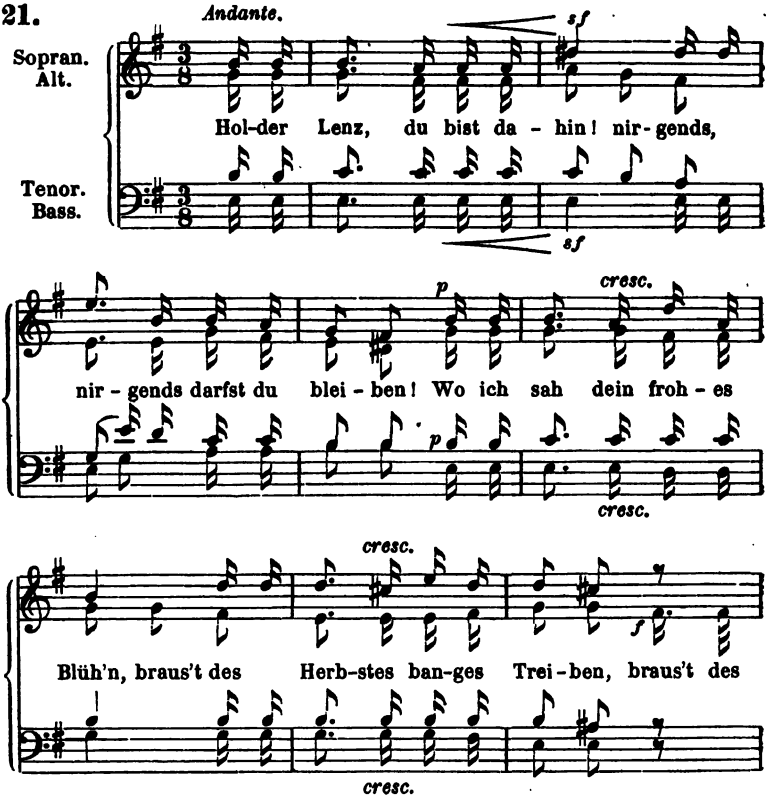
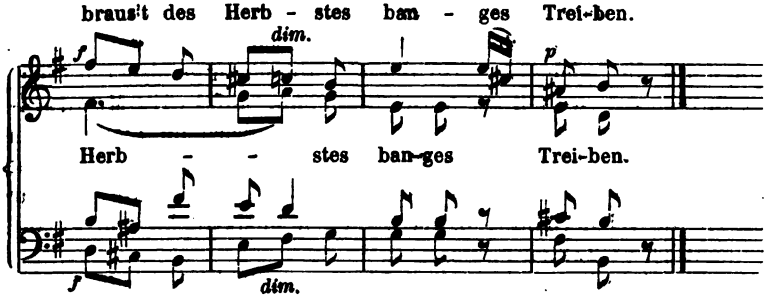
§ 4. Mit den reicheren Mitteln der Ausführung, welche uns der vierstimmige gemischte Chor bietet, eröffnet sich nunmehr auch die Möglichkeit, grössere Tonformen zu bilden. Wir finden in weltlicher Musik ausser dem Strophenliede auch theilweise oder ganz durchkomponirte Lieder für vierstimmigen gemischten Chor. Zur letzteren Gattung zählen wir auch die Ballade. In der Kirchenmusik eignet sich der gemischte Chor ohne Begleitung (a cappella) besonders für die Komposition von geistlichen Liedern, Motetten, Psalmen und Hymnen, welche Musikstücke jedoch eine gewisse Zeitdauer nicht überschreiten dürfen. Denn, wenn auch der verständige Tonsetzer den einzelnen Singstimmen im Verlaufe der Komposition die nöthigen Ruhepausen geben wird, so können diese Pausen doch nicht so ausdauernd sein, dass nicht bei längeren Musikstücken eine Ermüdung der Stimmen eintreten würde, welche die Reinheit der Intonation ernstlich schädigen könnte.

Für die verschiedenen Formen der obenerwähnten Musikstücke wird jederzeit der Inhalt der zugrundegelegten Textworte massgebend sein. Bietet das zu komponirende Gedicht in allen Strophen die gleiche oder ähnliche Stimmung, so wird in den meisten Fällen die Form des Strophenliedes als die natürliche und richtige zu wählen sein, falls nicht höhere künstlerische Rücksichten es wünschenswerth erscheinen lassen, eine der Mittelstrophen oder die letzte Strophe des Gedichts in ein anderes musikalisches Gewand

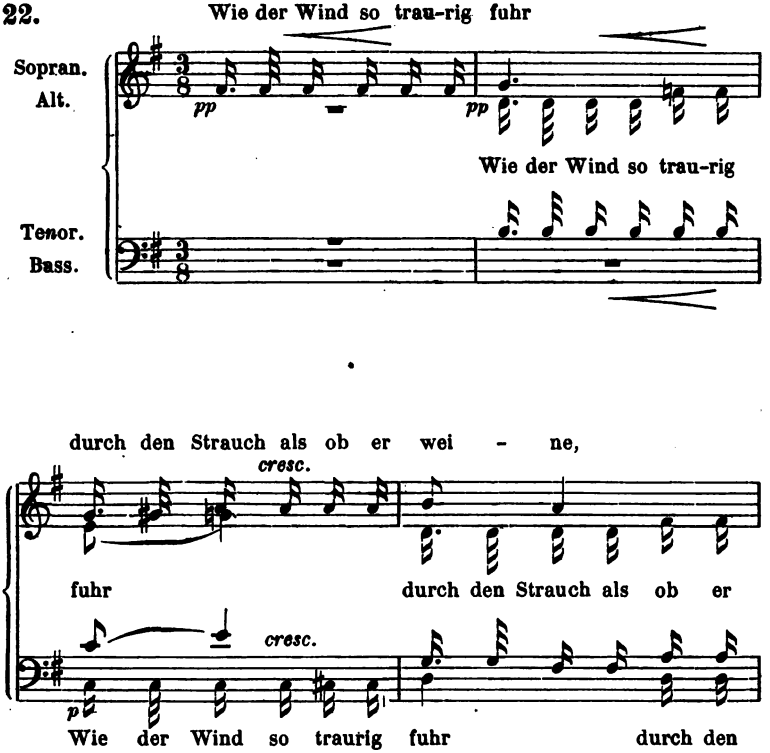
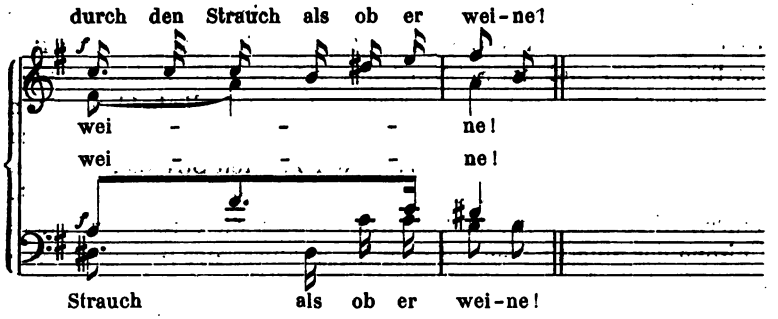
zu kleiden. Dass auch in der einfachen und kurzen Form des Strophenliedes herrliche Meisterwerke geschaffen werden können, zeigt uns die reiche Literatur der vierstimmigen gemischten Chorgesänge. Wir weisen an dieser Stelle nur auf Felix Mendelssohn's im besten Sinne volksthümlich gewordene Lieder »Im Grünen« und »Abschied vom Wald« (op. 59, No. 1 und 3) hin. Das erstere Lied enthält nur 14 Takte, das zweite 24 Takte, welche durch die Wiederholungen der Strophen Musikstücke von 42 beziehentlich 63 Takten bilden.

Tritt jedoch in anderen Strophen des Gedichts eine andere Stimmung ein, ist eine solche auch nur in einem oder in einigen Versen ausgesprochen, so muss dieser veränderten Stimmung auch in der Musik der entsprechende Ausdruck gegeben werden. Betrachten wir das »Herbstlied« von Mendelssohn-Bartholdy (op. 48, No. 6). Die erste Strophe des in *e*-moll beginnenden Liedes schliesst im 12. Takte in *h*-moll ab.

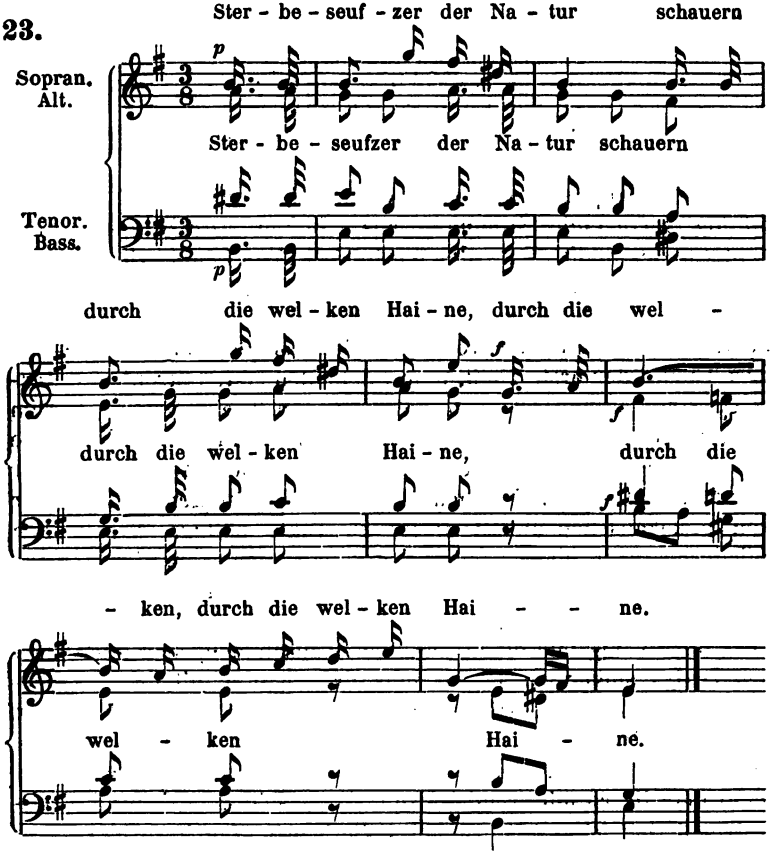
21.



Darauf folgt, in *h*-moll beginnend, die Komposition der zweiten Strophe des Gedichts. Das Erheben des Herbstwindes wird durch den veränderten Rhythmus, durch die aufeinander folgenden Eintritte der Stimmen und durch die Steigerung vom Pianissimo bis zu dem im fünften Takte auf dem verminderten Septimen-Accorde eintretenden Forte wiedergegeben.

22.

Auf dem Dominantseptimen-Accorde am Schlusse dieser beiden Verszeilen angelangt, fährt Mendelssohn in der Haupttonart *e*-moll fort und endigt nach acht Takten die Komposition der zweiten Strophe.

23.


Ster - be - seuf - zer der Na - tur schauern
Sopran. Alt.
Ster - be - seufzer der Na - tur schauern
Tenor. Bass.
durch die wel - ken Hai - ne, durch die wel -
durch die wel - ken Hai - ne, durch die
- ken, durch die wel - ken Hai - - ne.
wel - ken Hai - ne.

Die Komposition der dritten Strophe beginnt in den ersten vier Takten wie die erste Strophe; nur ist in der Mitte des dritten Taktes ein Ritardando und am Schlusse des vierten Taktes eine Fermate auf der Achtelpause beigefügt. Alsdann beginnen die beiden letzten Verse der dritten Strophe »fragend rauscht es durch den Wald:« ähnlich wie die beiden ersten Verse der zweiten Strophe. Um den Ausdruck der Frage »hat dein Herz sein Glück gefunden?« musikalisch wiederzugeben, lässt Mendelssohn die Strophe mit dem Unisono der Singstimmen auf dem Halbschlusse der Dominante von *e*-moll enden. Nach der darangefügten Fermate hebt alsdann ein von dem vorangegangenen gänzlich verschiedener Musiksatz in freudig hoffnungsvoller Stimmung, Allegro *E*-dur in zweitheiliger Taktart an. Dies konnte nur dadurch geschehen, dass der Komponist die Worte der letzten Verszeile, und dadurch die Stimmung, durchaus gegentheilig verändert. Die beregte vierte Strophe heisst bei Lenau:

»Waldesrauschen! wunderbar
Hast du mir das Herz getroffen!
Treulich bringt ein jedes Jahr
Welkes Laub, wie welkes Hoffen.«

Diese Strophe spricht eine wehmüthig verzichtende, schwermüthig verzagende Stimmung aus. Indem Mendelssohn am Schlusse des Gedichts für die Worte »Welkes Laub, wie welkes Hoffen«, »Neues Laub, wie neues Hoffen« setzt, wandelt er die Stimmung ins Gegentheil um und spricht diese in dem bewussten Schlusssatze des Liedes voll aus. Die Komposition hat demnach drei Theile; der erste Theil, dem die beiden ersten Strophen untergelegt sind, enthält 26 Takte, dem zweiten Theile von 12 Takten (und einem durch die Fermate verlängerten Takte) ist die dritte Textstrophe zugrunde gelegt. Der vierten Strophe widmet der Komponist 46 Takte. Vielfache Text-Wiederholungen sind hier für den musikalischen Inhalt dieser 46 Takte nöthig. Dergleichen Wiederholungen eines Theiles der Worte oder sämmtlicher Textworte sind bei rein lyrischen Gesangskompositionen fast immer nothwendig. Es ist aber in allen Fällen gut, zuerst den ganzen Text, oder wenigstens einen nothwendig zusammengehörenden Theil des Textes singen zu lassen und danach erst mit den Wiederholungen einzelner Textworte oder kürzerer Sätze des Textes zu beginnen. Des Beispiels halber führen wir hier den 100. Psalm an, derselbe beginnt mit den Worten: »Jauchzet dem Herrn alle Welt, dient dem Herrn mit Freuden; kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken«. Hier ist es gut, zunächst die Worte »Jauchzet dem Herrn

alle Welt« singen zu lassen. Immerhin wäre es möglich, in diesem Falle ausnahmsweise auch das erste Wort schon wiederholen zu lassen, da einestheils in diesem einzigen Worte »Jauchzet« die freudigst erregte Stimmung bereits ausgesprochen ist, anderntheils aber derartige Wortwiederholungen auch in der Dichtung zur Verstärkung des Ausdrucks häufig genug vorkommen. Es wäre aber besser, zunächst die Worte »Jauchzet dem Herrn alle Welt« singen zu lassen; der Hörer weiss alsdann sogleich, wem dieser Jubelgesang gelten soll. Danach können die Worte »Jauchzet dem Herrn« oder »Jauchzet« allein, oder »Jauchzet alle Welt« oder »Alle Welt« wiederholt werden. Aber auch bei den Wortwiederholungen muss der Komponist darauf Rücksicht nehmen, dass nicht Wort-Zusammenstellungen entstehen, welche einen klaren, leicht ersichtlichen und verständlichen Sinn nicht ergeben. Auch dürfen kürzere Bestandtheile des Textes nicht allzuoft hintereinander gebracht werden. Es würde eine sonderbare Wirkung machen, wenn die Singenden die Worte »Alle Welt, alle Welt« zehn, zwölf oder gar noch mehrere Male nacheinander bringen wollten. Wenn auch der Text nur Unterlage für die Musik ist, so darf derselbe doch nicht derart zerrissen werden, dass die Wortwiederholungen an und für sich unverständlich oder ermüdend würden. Dies berücksichtigt auch Mendelssohn; er lässt im Schlusstheile des »Herbstliedes« zuerst die ganze Strophe singen, alsdann wiederholt er die beiden letzten Verse derselben, die Worte »Neues Laub, wie neues Hoffen« zweimal bringend. Sodann wird die ganze Strophe mit mehrfachen Wiederholungen des letzten Verses bis zum Schlusse des Liedes gesungen. Dass nicht alle Stimmen gleichzeitig dieselben Worte zu singen haben, ergiebt sich aus der Stimmführung. Es ist hierbei jedoch zu beherzigen, dass am Schlusse eines jeden musikalischen Absatzes, einer jeden grössereren Periode, eines jeden Theils und selbstverständlich beim letzten Schlusse eines Musikstückes alle Stimmen gleichzeitig mit denselben Textworten endigen.

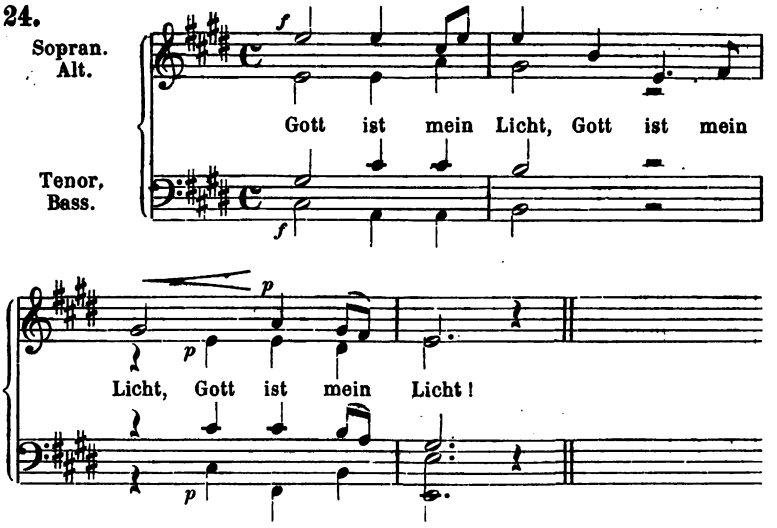
Wir haben schon oben erwähnt, dass der Komponist auch bei gleichbleibender Stimmung der Dichtung es vorziehen kann, eine oder die andere Strophe des Gedichts musikalisch anders wiederzugeben, als dies bei den vorangegangenen Strophen der Fall war. Dies kann in verschiedener, mehr oder weniger hervortretender Art geschehen. So wird die dritte (Schluss-)Strophe in Mendelssohn's »Morgengebet« (op. 48, No. 5) in für den Hörer wenig auffallender Weise durch andere Führung der drei unteren Stimmen und durch eine kleine Veränderung der Melodie im siebenten und achten Takte abweichend von den beiden ersten Strophen. Wesentlich anders aber komponirt derselbe Meister sein »Jagdlied« (op. 59,

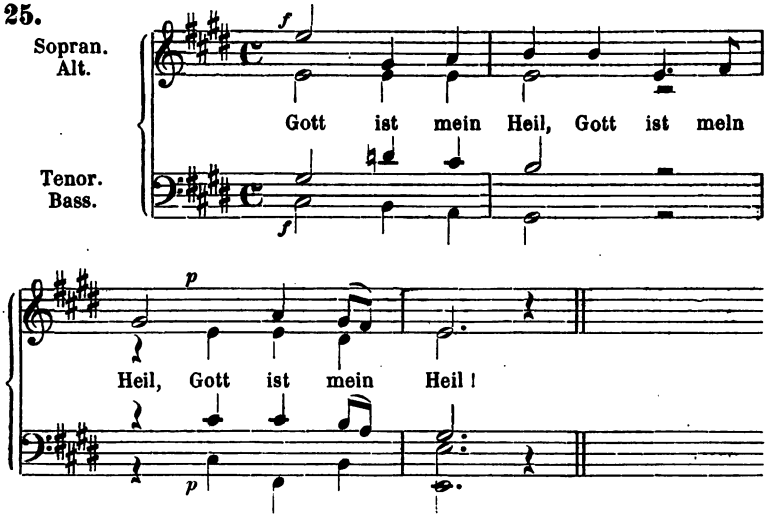
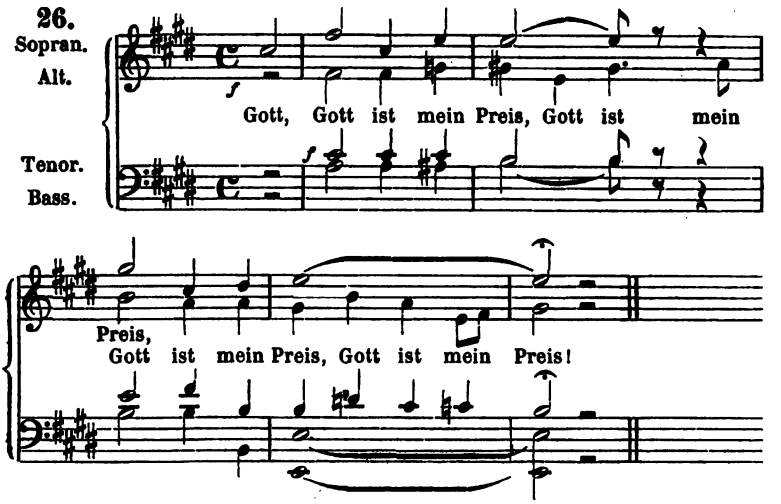
No. 6.) Die letzten vier Zeilen des Gedichts weichen durchaus nicht von der Stimmung des Ganzen ab. Die beiden ersten achtzeiligen Strophen werden — mit einigen ganz unwesentlichen der Deklamation halber nothwendigen rhythmischen Veränderungen, wie ähnliche in Beisp. 7 gezeigt sind — in derselben Weise gesungen. Auch die dritte (Schluss-)Strophe hebt in ihren vier ersten Zeilen genau so wie die vorangegangenen Strophen an. Nun aber beginnt auf die Worte »Erquickliche Frische, süssschaurige Lust! Hoch flattern die Büsche, frei schlägt die Brust« ein anderer Schlusssatz des Liedes, der zu den ersten Theilen einen auffallenden und höchst wirkungsvollen Gegensatz bildet. Nach der vorzugsweise in Moll gehaltenen Musik, in welcher das Lied bis dahin gehalten war, giebt ein kräftiger Satz in *H*-dur den Schluss. Es werden sicherlich nicht die beiden Worte »Erquickliche Frische« der Grund gewesen sein, welcher den Meister veranlassen konnte, nunmehr eine musikalisch andere Stimmung eintreten zu lassen; viel berechtigter nehmen wir an, dass Mendelssohn das künstlerische Bedürfniss empfand, das bis dahin im Liede vorherrschende *h*-moll zu verlassen und die Komposition durch den Wechsel der Tonart in Dur zu einem glänzenden, freudig kräftigen und vollbefriedigenden Schlusse zu führen. Wie sehr dies dem Meister gelungen ist, wird wohl ein jeder mit rechter Empfindung Begabte bereitwillig anerkennen.

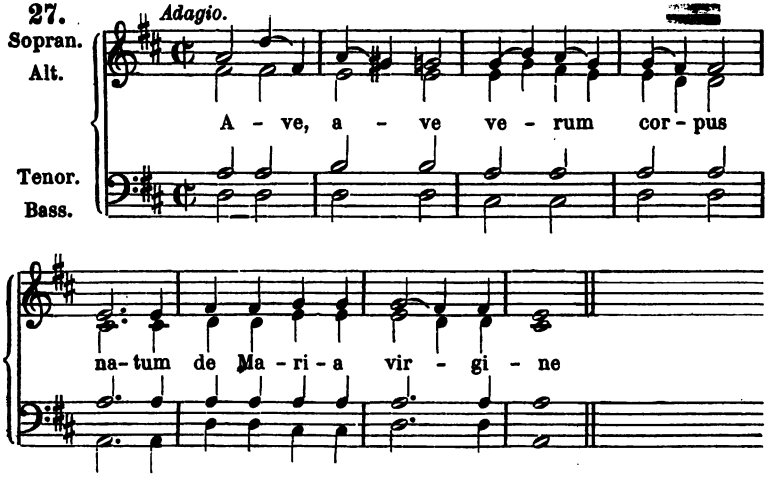
Die zusammengesetzte, zweitheilige Liedform.

§ 5. Betrachten wir die kirchlichen Kompositionen, welche für vierstimmigen Gesangschor geschrieben sind, so finden wir als die einfachste das geistliche Lied. Hier werden aber selten alle Strophen in vollkommen gleicher Weise behandelt. In den meisten Fällen erhält die Schlussstrophe eine Aenderung, wie wir ein solche schon im »Morgengebet« von Mendelssohn (op. 48, No. 5) kennen gelernt haben. Mehr noch tritt dies in desselben Komponisten »Neujahrslied« (op. 88, No. 1) hervor. Die ersten drei Strophen des Gedichts werden nach derselben Melodie und Harmonie gesungen; die vierte (Schluss-)Strophe enthält in den ersten 9 Takten neuen musikalischen Inhalt, nur die danach folgenden 5 Schlusstakte sind denen der vorangegangenen Strophen gleich.

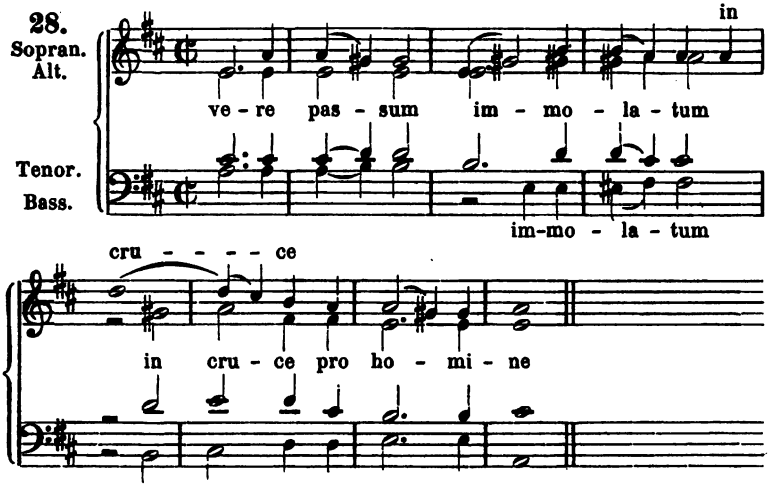
Ernst Friedrich Richter verändert in seinem Liede »Gott ist mein Licht« (op. 41, No. 1) den Schluss der ersten Strophe

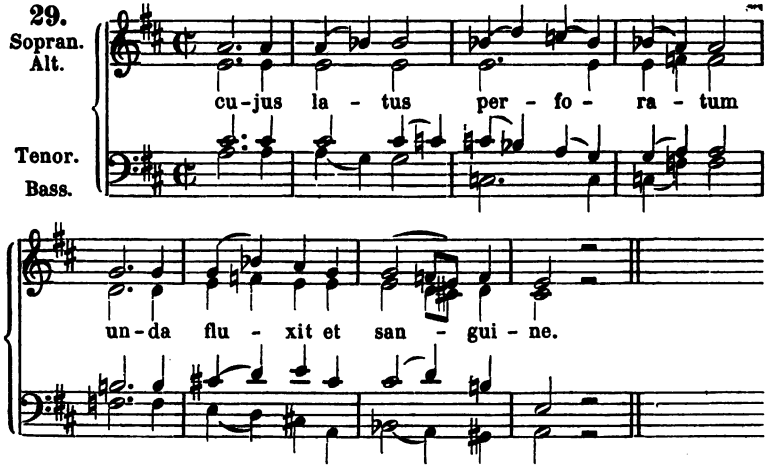
24.

in der zweiten Strophe folgendermassen:

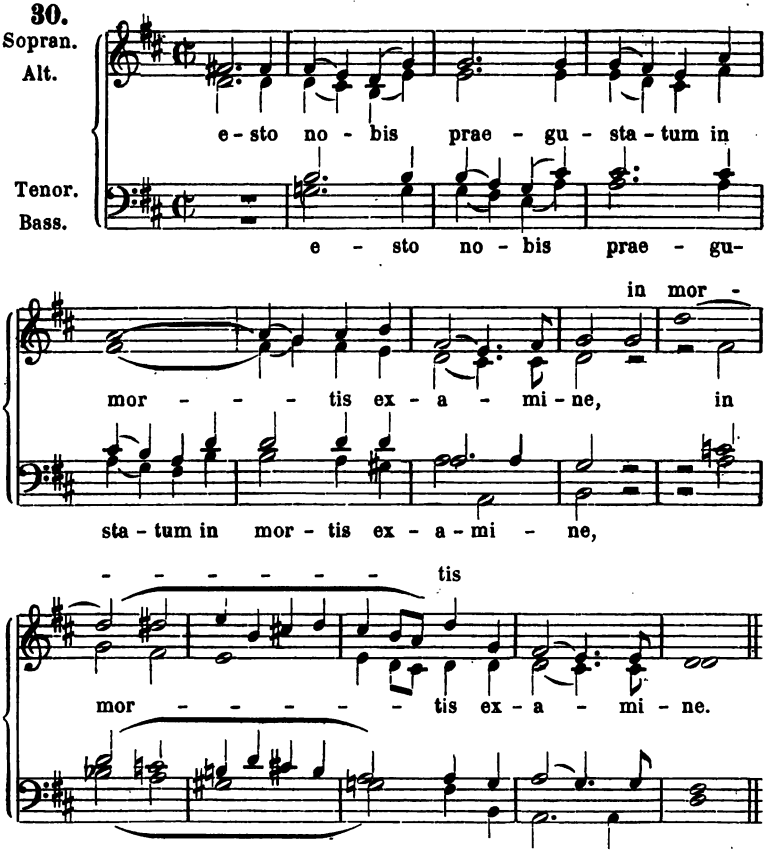
25.

Nach dieser wenig wesentlichen Schluss-Veränderung hebt die dritte (letzte) Strophe mit einer in der Stimmung zwar gleichen, sonst aber durchweg neuen Melodie und Harmonie an und giebt nichts von dem in den vorangegangenen Strophen Enthaltenen wieder. Nur der Rhythmus des Endreimes erinnert an den Schluss der ersten beiden Strophen.

Mannigfaltiger, breiter und ausgeführter stellen sich uns die Formen der Motette dar. Das »Ave verum corpus« von Mozart zeigt uns ein kurzes aber durchkomponirtes Lied. Dasselbe, obschon mit einer Begleitung von Streichquartett und Orgel versehen, wird häufig mit Hinweglassung von zwei Takten Vorspiel, drei Takten Zwischenspiel und drei Takten Nachspiel, welche ausschliesslich der Begleitung angehören, ohne diese 8 Takte a cappella gesungen. Danach enthält es im Wesentlichen nur 37 Takte. Der entzückende fromme Gesang beginnt in *D*-dur und führt nach 8 Takten zu einem Halbschlusse auf der Dominante.



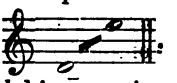
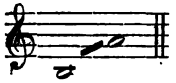
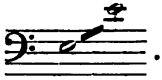
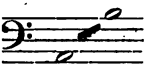
Die darauffolgenden 8 Takte bewegen sich ausschliesslich in der Tonart der Dominante und geben im achten Takte einen Ganzschluss in dieser Tonart.

28.

Nunmehr schliesst sich ein Mittelsatz an, der durch eine ergreifende Wendung nach *F*-dur und von da nach *d*-moll führend, mit einem Halbschlusse auf der Dominante dieser Tonart nach acht Takten endet. Die tief schmerzliche Trauer-Empfindung, welche in den Worten »cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine« ausgesprochen ist, findet in diesen wenigen Takten den beredtsten Ausdruck. Durch die Trug-Auflösungen der Septimen-Accorde von Takt 5 zu 6 und von Takt 6 zu 7 wird die Trauer-Stimmung in genialster Weise wiedergegeben.

29.

Der auf diese Takte folgende Schluss beginnt mit einer reizvollen Imitation. Sopran und Alt intoniren das »esto nobis«; nach einem Takte folgen Tenor und Bass im Doppelkanon der Quarte durch vier Takte. Durch die Trugkadenz im achten Takte (Beisp. 30) auf dem Sext-Accorde des Dreiklangs der Unterdominante wird der Schluss verzögert; in den folgenden letzten 6 Takten des Werkes tritt nach der ergreifenden Steigerung der versöhnende Abschluss des Ganzen auf dem sechsten Takte ein.

30.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.
e - sto no - bis prae - gu - sta - tum in
e - sto no - bis prae - gu-
in mor -
mor - - - tis ex - a - mi - ne, in
sta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne,
- - - - - - - tis
mor - - - - - - tis ex - a - mi - ne.

Die gläubigfromme, innige Stimmung dieses Chorsatzes wird — ganz abgesehen von dem geistigen Inhalte, und von dem edlen und reinen Stile, in dem derselbe seinen Ausdruck findet — wesentlich unterstützt durch den ausserordentlich weichen und schönen Klang des Satzes. Alle Singstimmen werden hier nur in der wohllautendsten Mittellage, und demnach in verhältnissmässig sehr geringem

Umfange, in Anspruch genommen. So beschreibt der Sopran nur die Skala einer None vom tiefsten Tone $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{e}}$  . Der Alt hat nur innerhalb der kleinen Septime von h bis $\bar{a}$ zu singen  . Der Tenor bewegt sich innerhalb der Oktave von e bis $\bar{e}$  . Der Bass hat als tiefsten Ton A, als höchsten h  zu singen. Hierdurch wird es den Stimmen möglich, die durch »sotto voce« am Beginne des Stückes angezeigte gedämpfte Klangfärbung während des ganzen Satzes zu bewahren.

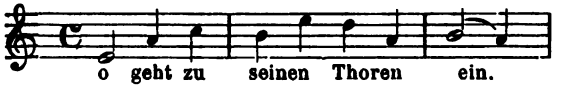
Ausgedehnter und grösser in den Verhältnissen stellt sich uns die Form der Motette in Moritz Hauptmann's »Salve regina« (op. 13) dar. Auch hier ist eine Begleitung von Orgel oder Pianoforte »ad libitum« der Partitur der Singstimmen beigefügt. Allein wir haben das schöne Chorstück stets a cappella singen gehört und sind der Meinung, dass eine derartige Begleitung, welche, beständig mit den Stimmen gehend, sie unnöthig verdoppelt, der Klangwirkung nur nachtheilig sein wird, zumal sie den zarteren, feineren, innigeren und seelenvolleren Vortrag von seiten des Chores beeinträchtigen kann. Selbst beim Einstudiren der Singstimmen ist das Klavier in einzelnen Fällen mehr hinderlich als nützlich, da es die alterirten und die Leittöne nie mit der Schärfe geben kann, welche wir von einem rein und sicher intonirenden Chore jederzeit erwarten dürfen.

In Hauptmann's »Salve regina« finden wir zuerst einen Hauptsatz von 20 Takten in *E*-dur beginnend und in dieser Tonart abschliessend; daran reiht sich ein Zwischensatz, der während 16 Takten sich vorwiegend in der parallelen Molltonart *cis*-moll bewegt. Danach führen 19 Takte modulatorischer Durchführung zu einem Halbschlusse auf dem *H*-dur Dreiklange, dem Dreiklange der Dominante von *E*-dur. Nunmehr werden die ersten 16 Takte des Hauptsatzes zu anderen Textworten wiederholt; der 16. Takt führt aber auf einen Trugschluss, von welchem aus ein in 29 Takten ausgebreiteter Kodalsatz zum Ende führt.

In dieser Motette können wir demnach folgende Theile unterscheiden: Erster Theil von 20 Takten, Durchführungstheil von 35 Takten, gekürzte Wiederholung des ersten Theils nach der Durchführung, 16 Takte enthaltend, ausgeführter Schlusstheil von

29 Takten. Wir nennen diese Form die erweiterte, zusammengesetzte Liedform, und sehr viele Motetten sind in dieser Form komponirt.

Mendelssohn setzt in seiner Motette (op. 69, No. 2) den 100. Psalm in Musik. Hier können wir, dem dichterischen Inhalte des Psalms entsprechend, drei in Tempo und Tonart verschiedene Musiksätze unterscheiden. Die Worte »Jauchzet dem Herrn alle Welt! Dient dem Herrn mit Freuden und kommet vor sein Angesicht mit Frohlocken« bilden den ersten Theil des in *A*-dur (Allegro moderato) beginnenden und in dieser Tonart auf der Fermate des 30. Taktes abschliessenden Anfangssatzes. Die Musik drückt hier eine freudig fromme Stimmung aus. Mit dem Eintritte des zweiten Theils vom ersten Satze wechselt die Stimmung; zu den Worten »Er ist Gott, unser Herr; er hat uns gemacht, und nicht wir selbst, zu seinem Volke und zu Schafen seiner Weide« schlägt die Musik einen ernsteren Ton an, der sich durch den Eintritt des *D*-dur-Accordes (Takt 31) charakteristisch von dem Vorangegangenen abhebt. Dieser zweite Theil des ersten Satzes bewegt sich vorzugsweise in *G*-dur und endet mit der Fermate des 20. Taktes auf dem *E*-dur-Accorde. Die fromme Mahnung »O geht zu seinen Thoren ein mit Danken, zu seinen Vorhöfen mit Lobsingen« wird in einem »Moderato« gehaltenen Mittelsatz in *a*-moll durch Nachahmungen des ersten Motivs

31. Tenor.

mehrfach wiederholt. Der Satz schliesst mit dem 31. Takte vollkommen ab. Der Schlussaccord wird ohne die den Charakter und das Geschlecht kennzeichnende Terz des Dreiklangs nur durch Tonika und Quinte gebildet. Danach beginnt der dritte Satz »Andante con moto« in *A*-dur; derselbe erhält einen besonderen Reiz durch die Zusammenführung von zwei verschiedenen musikalischen Gedanken, von denen der erste anfangs durch die drei unteren Stimmen innerhalb 16 Takten vorgetragen wird. Im 16. Takte tritt der Sopran mit dem zweiten Hauptgedanken gleichfalls in *A*-dur hinzu, während Alt, Tenor und Bass den in den ersten 16 Takten des Satzes ausgesprochenen Gedanken als Begleitung des zweiten durch weitere 16 Takte wiederholt singen. Mit dem 32. Takte hebt der Bass den zweiten Hautgedanken an, und der Sopran übernimmt (Takt 33) den ersten Gedanken durch acht Takte; dann führt der Sopran in weiteren acht Takten den ersten Gedanken zu Ende, der Bass aber wird, wie Alt und Tenor, freie Stimme. Eine kurze aus dem Anfangsmotiv des ersten Gedankens sich entwickelnde Koda

endigt nach 9 Takten die in drei Sätze eingetheilte Komposition des Psalms.

Aus dem beregten Musikstücke ist — beiläufig gesagt — zu ersehen, dass der Tonsetzer einzelne Worte zu Gunsten der musikalischen Deklamation beliebig verändert gebrauchen, ja gelegentlich auch ein oder das andere Wort einschieben kann, wenn ihm dies nöthig oder passend erscheint. So beginnt Mendelssohn in den zwei ersten Takten des 100. Psalms mit den Worten »Jauchzet, jauchzt«, wobei im zweiten Takte das *E* der Schlusssilbe ausgestossen ist. In derselben Weise kann man beliebig und abwechselnd »Dient dem Herren« und »Dient dem Herrn«, »Singet« und »Singt«, »Lobet« und »Lobt« gebrauchen; man kann auch durch Apostrophirung das Hauptwort verkürzen und ebensowohl »Gnade« als »Gnad'« abwechselnd singen lassen. Adverbia wie »ewiglich« können in »ewig« umgewandelt werden, Ausrufe wie »o« oder »ach« können beispielsweise zum Zwecke eines Auftaktes eingeschoben werden, Wiederholungen einzelner Worte, ja selbst kürzerer Sätze können durch dafür eingestellte Fürwörter vermieden werden. So lässt Mendelssohn gegen den Schluss des Psalms hin folgendermassen singen: »Denn der Herr ist freundlich, und seine Gnad' und Wahrheit, seine Gnad' und Wahrheit waltet ewig, sie waltet ewig«.

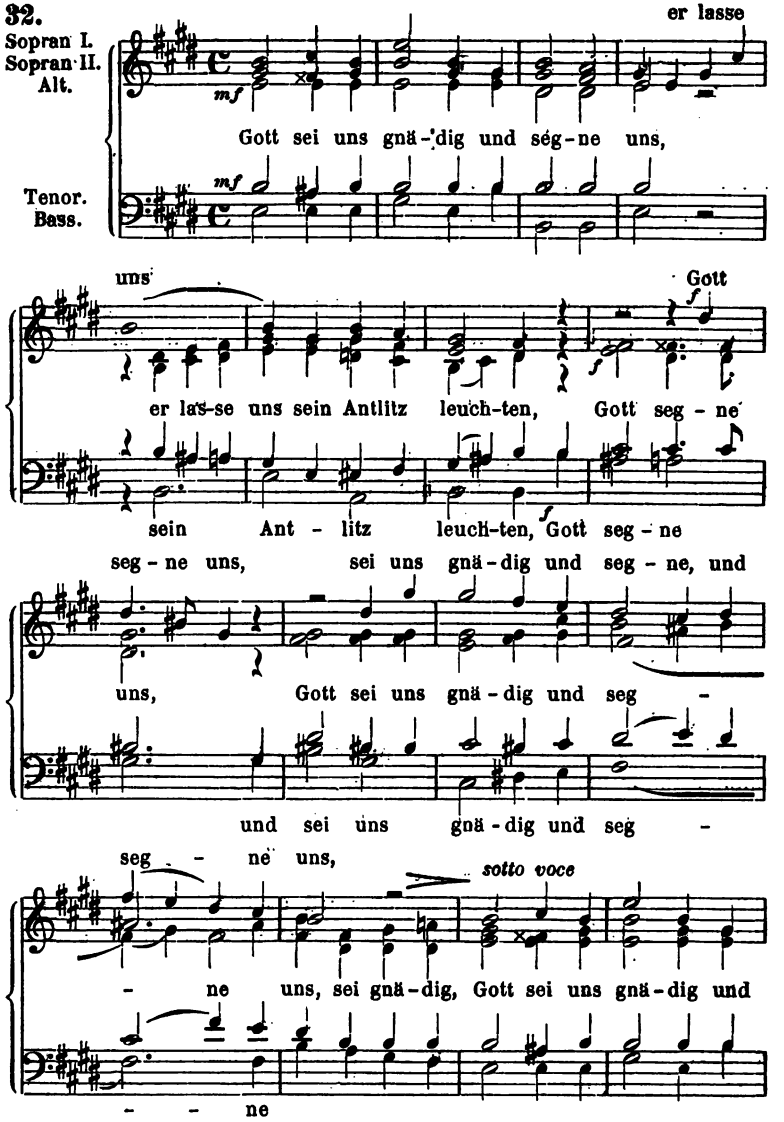
Es ist überflüssig, mehr über Deklamation der Textworte im Besonderen zu sagen. Jedem mit der Sprache Vertrauten wird sich die vernünftige Textunterstellung von selbst ergeben.

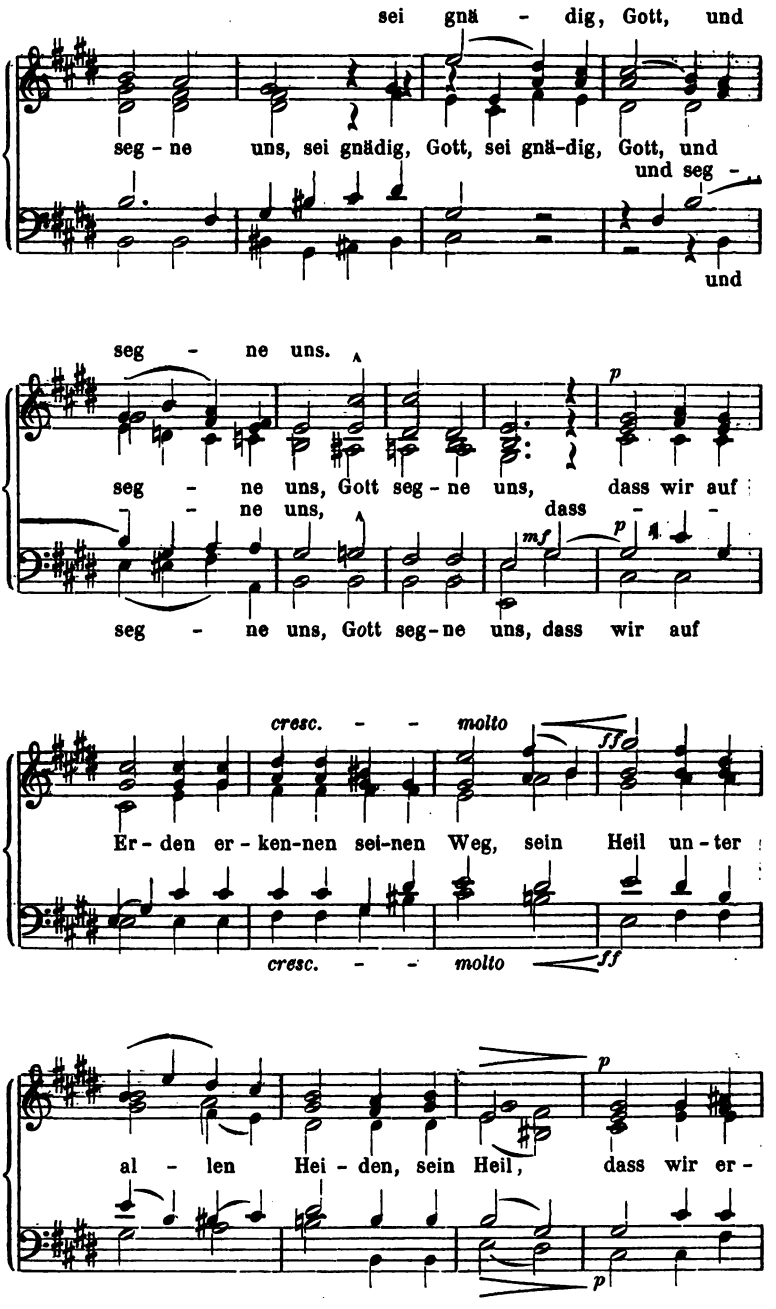
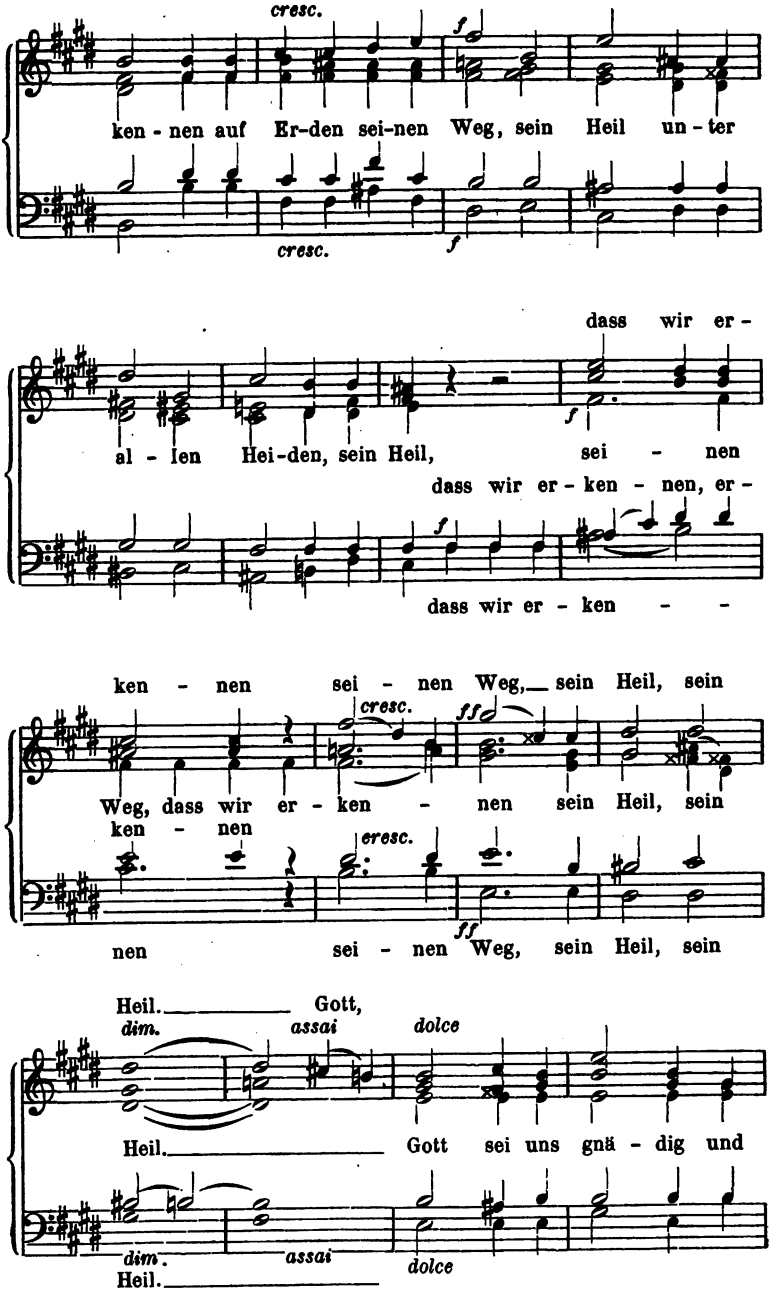
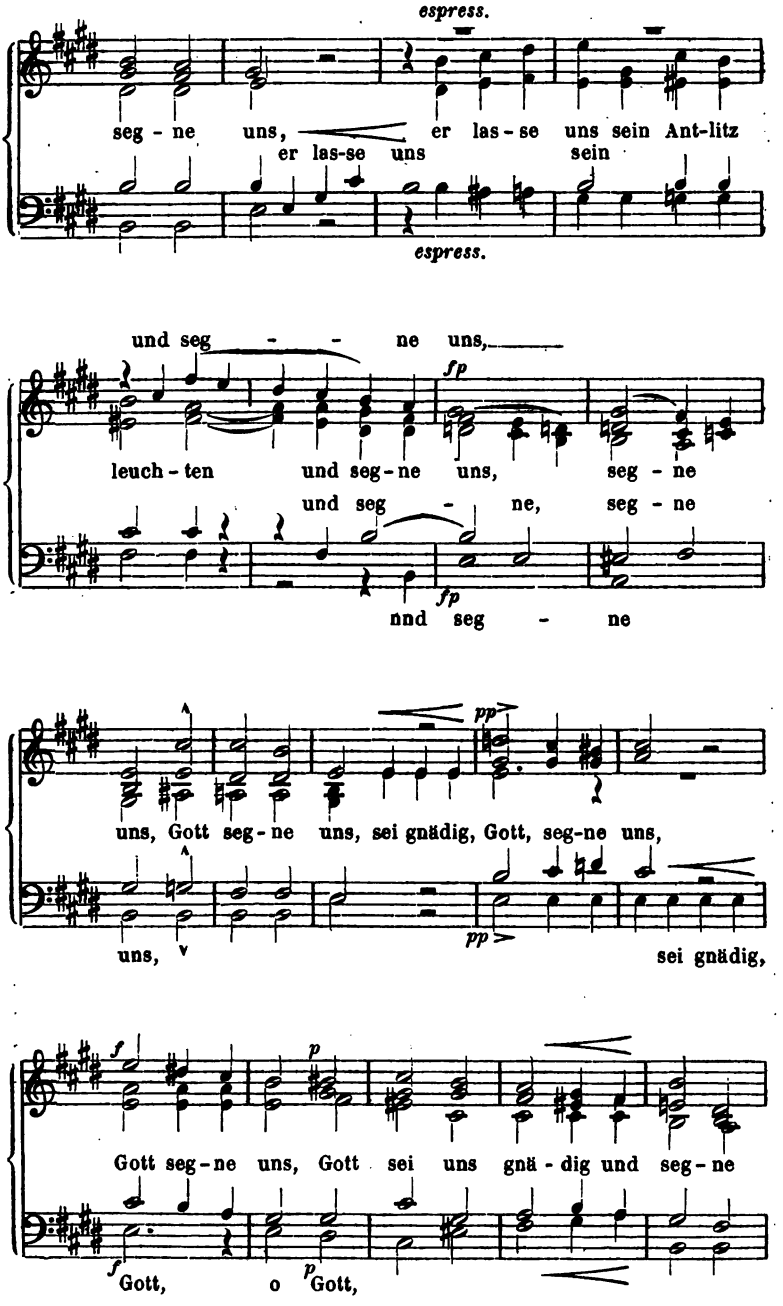
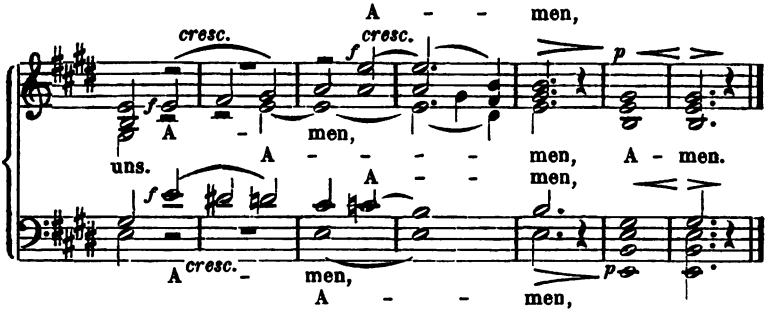
Komposition für fünf und mehr Stimmen.

§ 6. Der gemischte Gesangschor wird auch mit fünf, sechs, sieben und acht Stimmen zusammengesetzt. Die Klangwirkung solcher mehr als vierstimmiger Chöre wird in dem Masse voller, reicher und mächtiger, je mehr Stimmen sich gleichzeitig an der Ausführung eines Musikstückes betheiligen, zumal eine jede Stimme sich dann in der ihr günstigsten und bequemsten Lage bewegen kann. Für den fünfstimmigen Satz wird es sich empfehlen, eine der äusseren Stimmen, Sopran oder Bass zu verdoppeln, denn diese Stimmen sind erfahrungsgemäss in allen Chorgenossenschaften am zahlreichsten vertreten; auch kann sich sowohl der erste Sopran nach der Höhe hin, wie der zweite Bass nach der Tiefe freier bewegen, da diese Stimmen nicht wie die Mittelstimmen durch die äusseren eingeengt sind. Eine der Mittelstimmen, Alt oder Tenor,

in erste und zweite theilen zu wollen, wird sich schon deshalb nicht empfehlen, weil diese den Sopranen und Bässen gegenüber fast stets in der Minderzahl sind, und (wie schon erwähnt) weniger Raum für die Bewegung haben. Wie sehr bereits eine dem vierstimmigen Chor hinzugefügte fünfte Stimme den Chorklang voller gestaltet, ist aus Beisp. 32 leicht zu ersehen.

32.




sei gnä - dig, Gott, und
seg - ne uns, sei gnädig, Gott, sei gnä-dig, Gott, und
und seg -
und
seg - ne uns.
seg - ne uns, Gott seg - ne uns, dass wir auf
- ne uns, dass -
seg - ne uns, Gott seg-ne uns, dass wir auf
cresc. - - molto
Er - den er - ken-nen sei-nen Weg, sein Heil un - ter
cresc. - - molto
al - len Hei - den, sein Heil, dass wir er -

cresc.
ken - nen auf Er-den sei-nen Weg, sein Heil un - ter
cresc.
dass wir er -
al - len Hei-den, sein Heil, sei - nen
dass wir er - ken - nen, er -
dass wir er - ken - -
ken - nen sei - nen Weg, sein Heil, sein
cresc.
Weg, dass wir er - ken - nen sein Heil, sein
ken - nen
cresc.
nen sei - nen Weg, sein Heil, sein
Heil. Gott,
dim.
assai
dolce
Heil. Gott sei uns gnä - dig und
dim.
assai
dolce
Heil.

espress.
seg - ne uns, er las - se uns sein Ant-litz
er las-se uns sein
espress.
und seg - - ne uns,
fp
leuch - ten und seg - ne uns, seg - ne
und seg - ne, seg - ne
fp
nnd seg - ne
pp
uns, Gott seg - ne uns, sei gnädig, Gott, seg-ne uns,
uns,
pp
sei gnädig,
f
p
Gott seg - ne uns, Gott sei uns gnä - dig und seg - ne
f
Gott,
p
o Gott,

Das vorstehende Beispiel, eine Motette des Verfassers (op. 41, Leipzig, bei C. F. W. Siegel), lässt alle Vortheile erkennen, welche fünf Singstimmen in der dort angezeigten Art dem Tonsetzer gewähren. Dass dabei gelegentlich die Bässe zweifach oder, wie beim Schlussaccorde, dreifach getheilt werden können, geschieht mit Hinblick auf die meist grössere Anzahl von Sängern, welche in dieser Stimme im Chore vorhanden sind. Die Motette zeigt uns zugleich ein Bild derjenigen Form, die wir bei der Anführung des Hauptmann'schen »Salve regina« eingehend erklärt haben.

Für den Stil zu sechs und sieben und acht realen, d. h. selbständig und korrekt nach den Regeln des strengen Stils geführten Stimmen verweisen wir auf des Verfassers »Lehre vom reinen Satze« Band II, Seite 105 bis mit 119. Insbesondere aber empfehlen wir das eingehende Studium der 6 berühmten Motetten von Joh. Seb. Bach, von denen die vier ersten »Singet dem Herrn ein neues Lied«, »Fürchte dich nicht, ich bin bei dir«, »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«, »Komm, Jesu, komm« achtstimmig, doppelchörig gesetzt sind, die fünfte »Jesu, meine Freude« — dreistimmige und vierstimmige Sätze enthaltend — vorwiegend fünfstimmig (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass) gesetzt, und die letzte »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« wiederum achtstimmig geschrieben ist.

In diesen erhabensten Mustergebilden von Kirchenmusik für Singstimmen ohne Begleitung wird der Kunstjünger mancherlei verschiedenartig zusammengestellte Formen finden, wie sich solche aus dem Inhalte des Textes naturgemäss ergeben mussten. So enthält die erste Motette einen vollkommen abschliessenden ersten Satz (Allegro moderato $^3/_4$ Takt) auf die Worte »Singet dem Herrn ein neues Lied, die Gemeine der Heiligen sollen ihn loben. Israel freue sich dess', der ihn gemacht hat. Die Kinder Zions sei'n fröhlich über ihrem Könige, sie sollen loben seinen Namen im Reigen, mit Pauken und mit Harfen sollen sie ihm spielen.« Nach diesem Jubelhymnus folgt der zweite Satz (Andante sostenuto, $^4/_4$ Takt), in welchem zu den Worten »Wie Väter mit Erbarmen auf ihre schwachen

Kinder schaun« u. s. w. die Stimmung des innig frommen Bittgebetes ausschliesslich vorwaltet. Auch dieser zweite Satz schliesst wie der erste in der gleichen Tonart (*B*-dur) ab. Nunmehr hebt der dritte Satz mit den Worten »Lobet den Herrn in seinen Thaten, lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit« (Poco Allegro, *Es*-dur, $^4/_4$Takt) in der Stimmung des ersten Satzes an. Dieser schliesst aber nicht ab; die von beiden Chören gemeinschaftlich gesungene vierstimmige Fuge (Allegro vivace, *B*-dur, $^3/_8$Takt) auf die Worte »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, Alleluja« reiht sich dicht an und endigt dieses grossartige Meisterwerk.

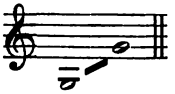
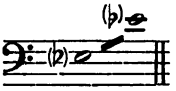
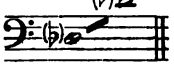
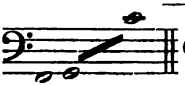
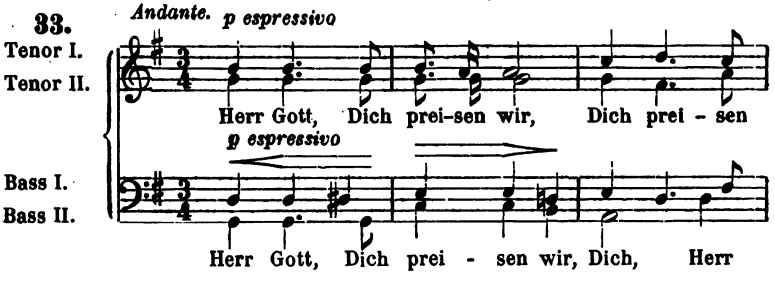
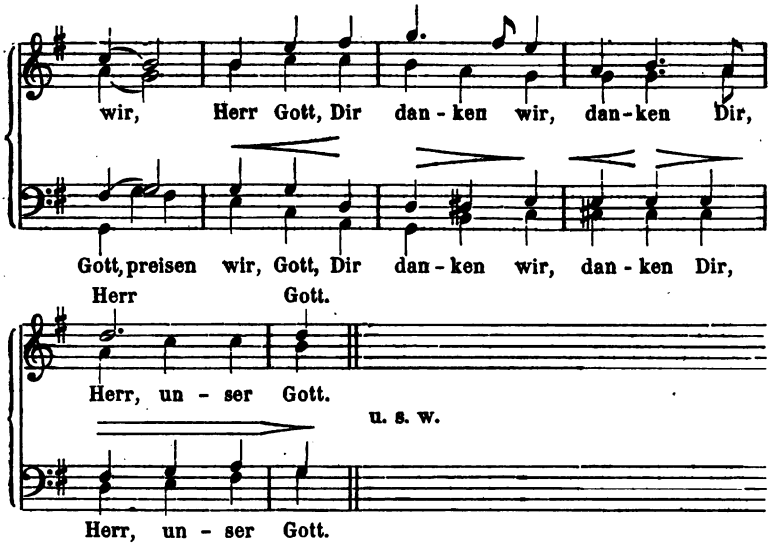
Es würde weit über den Rahmen dieses Buches hinausgehen, wenn wir auf die in den genannten Motetten enthaltenen kleinen Verschiedenartigkeiten der Gestaltung näher eingehen wollten. Wir müssen dies dem eignen Studium des Schülers überlassen. Für die Kenntnissnahme des nicht doppelchörig gehaltenen Stiles zu acht realen Stimmen empfehlen wir besonders die höchst wirkungsvollen Psalmen Felix Mendelssohn's, op. 78 (Leipzig, Breitkopf & Härtel), wie desselben Meisters Motette »Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen« (op. 23, No. 3, Bonn, bei Simrock).

Komposition für Männerchor allein.

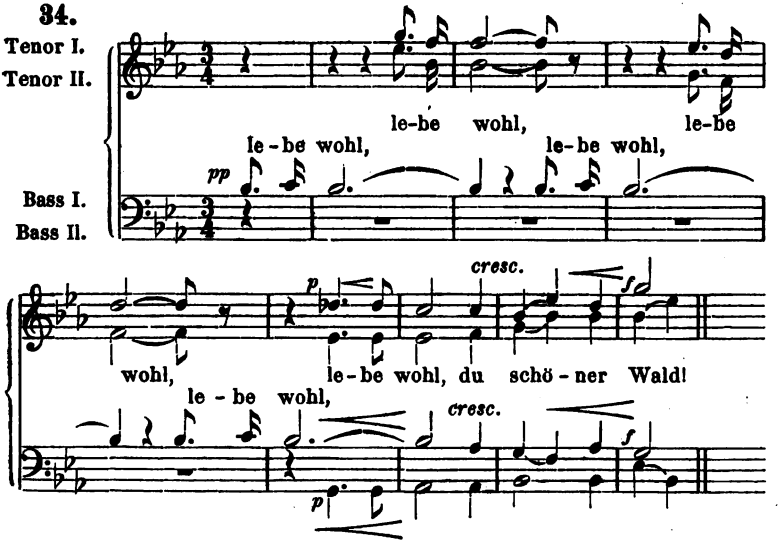
§ 7. In unserer Zeit wird dem Männergesangschore eine besondere Aufmerksamkeit und Pflege gewidmet. Während vor dem Beginne des 19. Jahrhunderts ausser den in der Oper gelegentlich nothwendigen Männerchören nur wenige Kompositionen für diese Sonderart genannt werden, erblüht seit kaum 70 Jahren eine reiche Literatur selbständiger, theils grösserer, theils kleinerer Werke, mit und ohne Instrumental-Begleitung auf diesem Gebiete. Wir werden uns hier zunächst nur mit der Betrachtung von Kompositionen für Männergesang beschäftigen, die a cappella geschrieben sind, oder denen eine Instrumental-Begleitung mit der Bezeichnung »ad libitum« beigegeben ist. So bemerkt Mendelssohn in seinen Liedern für Männerchor (op. 50, Leipzig, bei Fr. Kistner) mit Beziehung auf das zweite Lied »Der Jäger Abschied«: »Dieses Lied kann mit Begleitung von vier Hörnern und einer Bassposaune gesungen werden«. Ingleichen lautet der Titel der Motette von Moritz Hauptmann (op. 36, No. 3, Leipzig, bei C. F. W. Siegel) »Ehre sei Gott in der Höhe« für Männerstimmen mit willkürlicher Begleitung von zwei Hörnern und drei Posaunen. Nur ein einzigesmal haben wir das letztgenannte Werk mit der beregten Begleitung

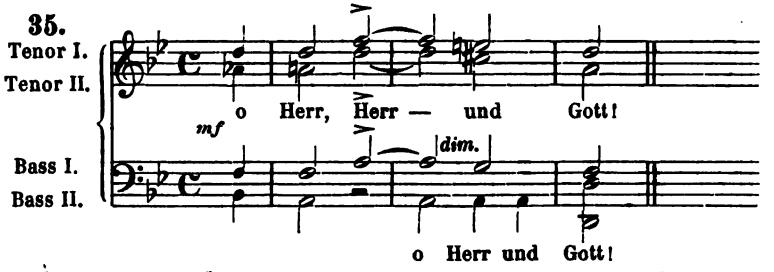
gehört. Mendelssohn's im edelsten Sinne volksthümlich gewordenes Lied haben wir nie mit Begleitung gehört, eine solche auch niemals vermisst.

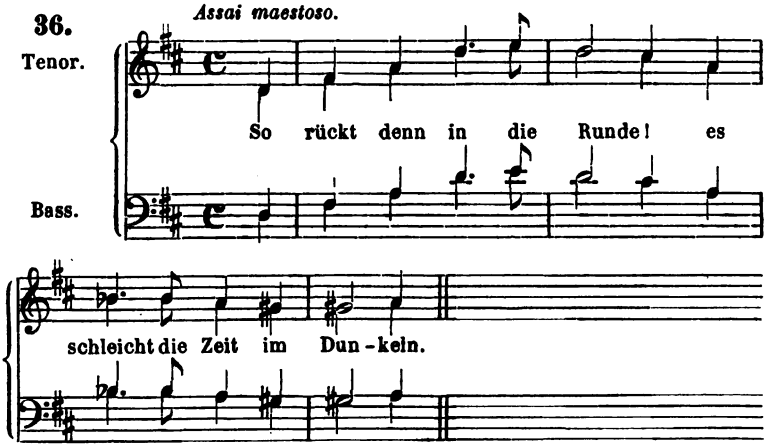
Das Tongebiet, innerhalb dessen wir für einen vierstimmigen Männerchor schreiben können, wird etwa zwei Oktaven, und eine Terz betragen, und reicht dies vom grossen *F* bis zum eingestrichenen $\bar{a}$. Aber auch innerhalb dieses geringen Umfanges werden wir nicht alle Klang-Abstufungen von den Stimmen fordern können. Ein mächtiges, kraftvolles Fortissimo wird nur ausnahmsweise von einer oder der anderen tiefen Bassstimme auf dem grossen *F* angestimmt werden können, auch muss dabei berücksichtigt werden, dass der Sänger vorher genügend Zeit habe, um Athem zu nehmen; ein zartes Pianissimo wird aber selbst kunstgeübten hohen Tenorstimmen mit Bruststimme nicht gut möglich und nur durch geschickte Anwendung der Kopfstimme zu erlangen sein.

Wir werden daher den ersten Tenor meist in der Oktave von g—$\bar{g}$ und allenfalls noch einen Ganzton höher singen lassen, für den zweiten Tenor werden wir die Lage  e—$\bar{e}$, für den ersten Bass  d—$\bar{d}$ und für den zweiten Bass etwa G—$\bar{c}$ einzuhalten haben. Die drei oberen Stimmen werden am Besten in enger Lage gesetzt, wie denn die Klangwirkung des Gesammtchors fast immer besser sein wird, wenn alle Stimmen innerhalb einer Decime oder Undecime bei einander liegen. Die Entfernung des zweiten Basses vom ersten Tenor soll im vierstimmigen Männerchore höchstens und dann auch nur vorübergehend zwei Oktaven betragen, wie wir dies in Beisp. 33 zeigen.

33.

wir, Herr Gott, Dir dan-ken wir, dan-ken Dir,
Gott, preisen wir, Gott, Dir dan-ken wir, dan-ken Dir,
Herr Gott.
Herr, un-ser Gott.
u. s. w.
Herr, un-ser Gott.

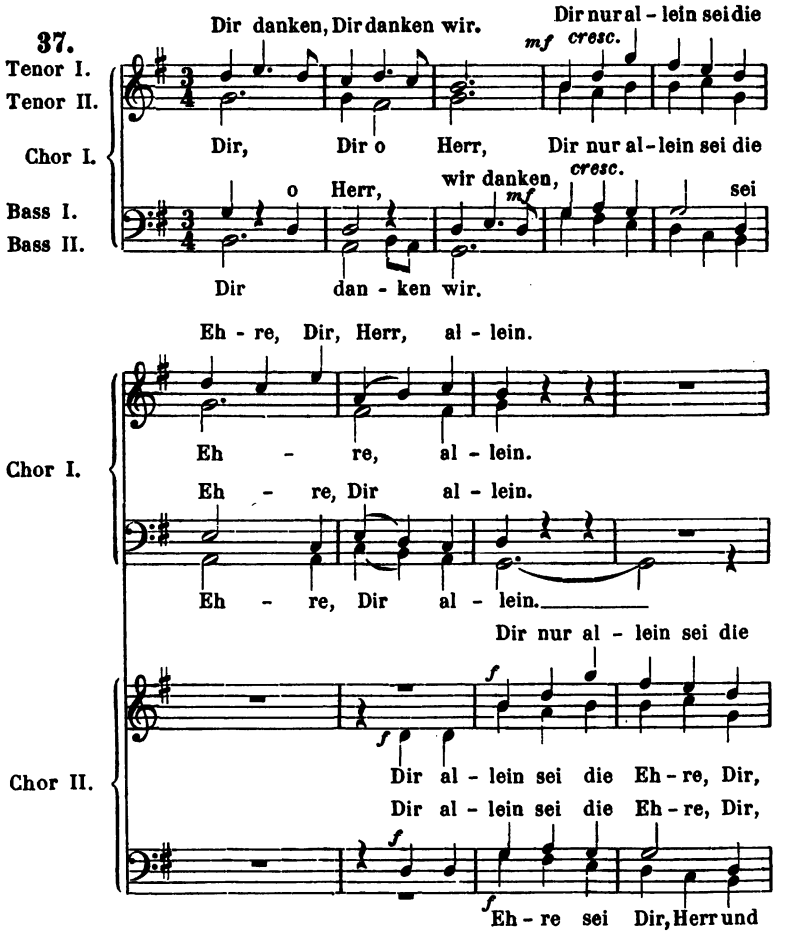
Die korrekte Stimmführung wird gelegentlich ein Kreuzen der Stimmen (meist der Mittelstimmen) nothwendig machen, doch wird dies auch nur vorübergehend der Fall sein können, und dürfen selbstverständlich die betreffenden kreuzenden Stimmen ihre eigentliche Stimmlage weder überschreiten, noch sich an den äussersten Grenzen derselben bewegen. Hierzu Beisp. 34 aus Mendelssohn's oben erwähntem Liede.

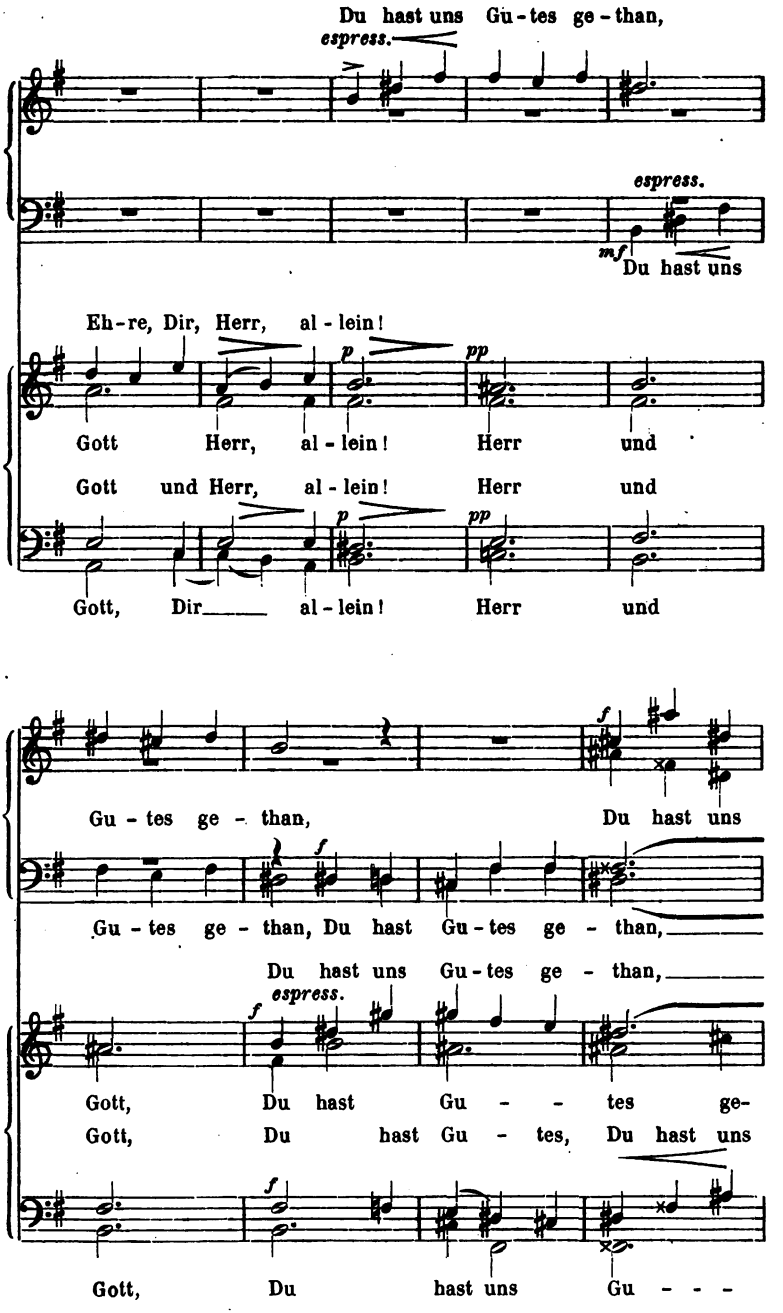
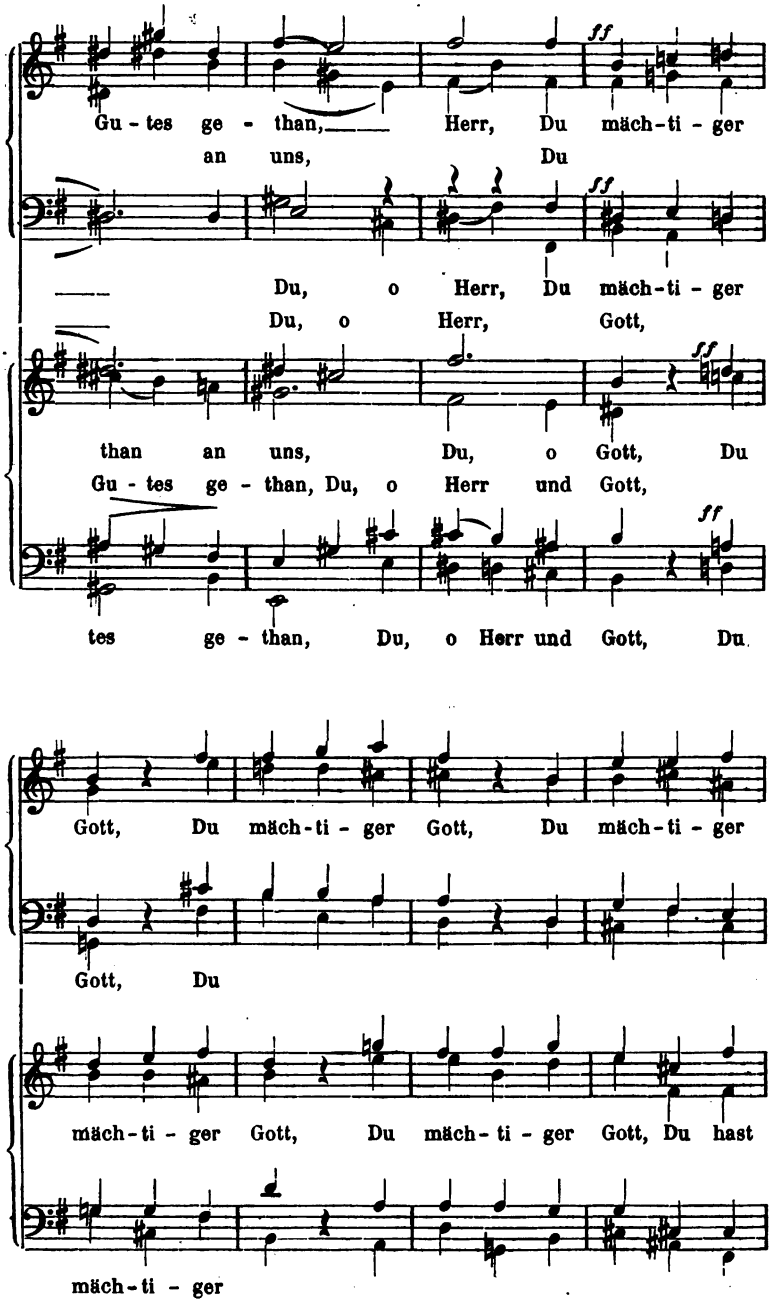
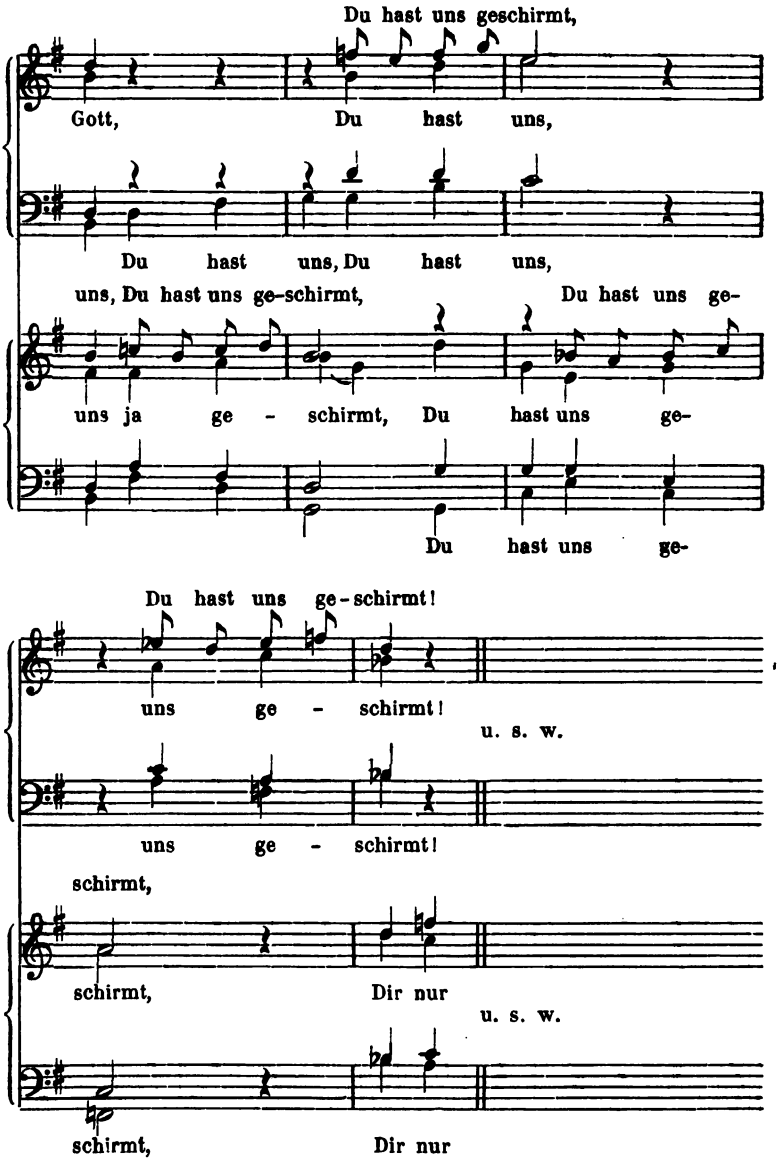
34.

Wir haben den Umfang und die Lage der Stimmen im Allgemeinen angegeben; indessen wolle der Schüler nicht vergessen, dass man bei einer Anzahl im Chore singender Bassisten und Tenoristen den höchstmöglichen oder tiefsten Ton nicht so abgrenzen kann wie bei einem Instrumente. Es giebt tiefe Bässe, welche bis zum grossen *D*, ja selbst bis *C* hinab noch klangvolle Töne besitzen, und man kann desshalb den zweiten Basspart auch zuweilen theilen, wie wir dies ja auch beim vierstimmigen gemischten Chore schon gesehen haben. So schreibt Hauptmann in seiner Motette (op. 36, No. 3) folgendermassen:

35.

Auch kann man den Umfang des zweiten Basses nach der Höhe hinauf und den des ersten Tenors nach der Tiefe hinab überschreiten, wenn alle Stimmen im Einklange geführt werden. In diesem Falle wird der Wohlklang nicht geschädigt, vielmehr eher erhöht werden. Das Forte eines derartigen Unisono wird durch die hohen Töne der Bässe markiger und kraftvoller, das Piano durch deren tiefere Töne weicher und gesättigter erklingen. In dieser Weise beginnt Mendelssohn in seinem Liede »Abschiedstafel« (op. 75, No. 4) folgendermassen:

36.

Wenn man für Männerchor zu fünf Stimmen schreibt, so wird man wohlthun, wenn man zwei Tenöre, Baryton und zwei Bässe setzt. So ist der erste Kanon »Die Rose stand im Thau« in Rob. Schumann's »Ritornelle« (op. 65, No. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) komponirt. Achtstimmig wird man für Männerstimmen füglich nur in der Art schreiben können, dass man zwei vierstimmige Chöre setzt, welche man theils abwechselnd singen, theils ineinandergreifen lässt. Wir zeigen dies im folgenden der Motette des Verfassers (op. 38, Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikhandlung, R. Linnemann) entlehnten Beispiele, deren Anfang (Chor I) wir in Nummer 33 angeführt haben.

Solostimmen oder kleiner Chor.

37.

Dir danken, Dir danken wir.
Dir nur al - lein sei die
mf cresc.
Tenor I.
Tenor II.
Chor I.
Bass I.
Bass II.
Dir, Dir o Herr, Dir nur al-lein sei die
o Herr, wir danken, cresc.
mf
sei
Dir dan - ken wir.
Eh - re, Dir, Herr, al - lein.
Chor I.
Eh - re, al - lein.
Eh - re, Dir al - lein.
Eh - re, Dir al - lein.
Dir nur al - lein sei die
f
Chor II.
Dir al - lein sei die Eh - re, Dir,
Dir al - lein sei die Eh - re, Dir,
f
f
Eh - re sei Dir, Herr und


Du hast uns Gu-tes ge-than,
espress.
espress.
mf
Du hast uns
Eh-re, Dir, Herr, al-lein!
p
pp
Gott Herr, al-lein! Herr und
Gott und Herr, al-lein! Herr und
Gott, Dir al-lein! Herr und
f
Gu-tes ge-than, Du hast uns
Gu-tes ge-than, Du hast Gu-tes ge-than,
Du hast uns Gu-tes ge-than,
espress.
Gott, Du hast Gu-tes ge-
Gott, Du hast Gu-tes, Du hast uns
Gott, Du hast uns Gu---

Gu - tes ge - than, Herr, Du mäch-ti - ger
an uns, Du
Du, o Herr, Du mäch-ti - ger
Du, o Herr, Gott,
than an uns, Du, o Gott, Du
Gu - tes ge - than, Du, o Herr und Gott,
tes ge - than, Du, o Herr und Gott, Du
Gott, Du mäch-ti - ger Gott, Du mäch-ti - ger
Gott, Du
mäch-ti - ger Gott, Du mäch-ti - ger Gott, Du hast
mäch-ti - ger

Du hast uns geschirmt,
Gott, Du hast uns,
Du hast uns, Du hast uns,
uns, Du hast uns ge-schirmt, Du hast uns ge-
uns ja ge - schirmt, Du hast uns ge-
Du hast uns ge-
Du hast uns ge-schirmt!
uns ge - schirmt!
u. s. w.
uns ge - schirmt!
schirmt,
schirmt, Dir nur
u. s. w.
schirmt, Dir nur

Aus dem vorstehenden Beispiele ersieht der Schüler, dass der erste Chor, welcher aus einer kleineren Anzahl ausgewählt hoher Stimmen oder nur aus Solosängern bestehen soll, im Allgemeinen höher gesetzt ist, als der zweite Chor. Der Tenor des ersten Chores

geht bis zum eingestrichenen *ais* hinauf, der Bass des zweiten Chores bis zum grossen *E* hinunter. Man kann diesen Umfang auch im vierstimmigen Männerchore gelegentlich in Anspruch nehmen, denn die stets in hoher Lage beschäftigten ersten Tenöre bilden nach und nach ihre Stimme nach der Höhe zu aus und lernen Brust- und Kopfstimme geschickt verbinden, während die meist in tiefer Lage beschäftigten zweiten Bässe ihre höheren Töne allmählig verlieren, nach der Tiefe hin aber an Klang und in manchen Fällen auch an Umfang gewinnen können. Man wird jedoch in deutschen Männerchören im Allgemeinen mehr klangvolle tiefe Bassstimmen als schöne hohe Tenöre finden und man wird gutthun, wenn man es vermeidet, die erste Tenorstimme oft und viel in sehr hoher Lage zu beschäftigen. Diese Stimme — einzelne sehr bevorzugte sogenannte Heldentenorstimmen abgerechnet — verliert leicht den Charakter einer echten Männerstimme und nimmt dann etwas Unnatürliches an, wenn die Kopfstimme häufig angewendet werden muss. Der Klang des ganzen Chores büsst dadurch im Forte nicht selten das gedrungen Kernige, das Kraft- und Machtvolle ein, und er verliert im Piano das Würdevolle, Edle und Weiche, welche Klang-Abstufungen dem Männergesange einen besonderen Reiz verleihen und sein eigentliches Gepräge sind.

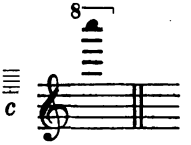
Kapitel II.

Komposition für Tasteninstrumente.

Komposition für Klavier als Soloinstrument.

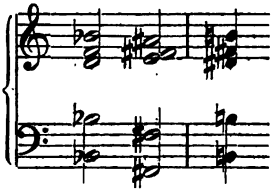
§ 8. Wir könnten es füglich unterlassen, das Klavier als Instrument zu beschreiben; die Kenntniss desselben und seine Behandlung wird mit Recht bei jedem komponirenden Musiker als bekannt vorausgesetzt. Jedermann weiss, dass man tafelförmige, aufrechtstehende (sogenannte Pianinos) und flügelförmige grössere und kleinere Klaviere baut, dass die Metallsaiten aller dieser Instrumente durch das Anschlagen von kleinen Hämmern in Schwingung gerathen, und dass diese Hämmer durch das Niederdrücken der Tasten in Bewegung gesetzt werden. Das rechts befindliche Pedal dient dazu, den Klang des Instruments zu verstärken, indem es die Dämpfung aufhebt und bei Accordpassagen das Zusammenklingen weit von einander entfernter Töne ermöglicht; das linke

Pedal, auch die Verschiebung genannt, schwächt jeden einzelnen Ton ab, indem die Hämmer dann nur zwei Saiten berühren können. Die Pedale können sowohl einzeln, als gemeinsam gebraucht werden. Das Klavier wird auch Pianoforte oder kurweg Piano genannt. Kein Instrument ist in allen die Tonkunst übenden Ländern so allgemein im Gebrauch als das Klavier. Es verdankt diese weite Verbreitung zunächst dem Umstande, dass man ein Musikstück in Melodie und Harmonie vollkommen auf diesem Instrumente wiedergeben kann, und dass dem Ausführenden zugleich die Möglichkeit geboten ist, seine eigene Empfindung durch Modulation des Anschlages, wie durch das allmählige Uebergehen aus einer Klang-Abstufung in die andere — vom zartesten Pianissimo bis zum rauschenden Fortissimo anschwellend und umgekehrt — beim Vortrage zu besonderem Ausdrucke zu bringen. Somit können wir das Klavier das selbständigste aller Instrumente nennen. Mit der Orgel hat es den Vortheil des ausserordentlich grossen Tonumfanges gemein. Alle anderen Instrumente übertrifft es in dieser Beziehung, und es gewährt in ungleich höherem Grade als die Saiteninstrumente des Orchesters, Harfe, Violine u. a. m. die Möglichkeit, zur Melodie auch die harmonische Begleitung mit ausführen zu lassen. Ist es auch nicht möglich, die verschiedenen Klangfarben der Orchesterinstrumente auf dem Klaviere wiederzugeben, so können wir dasselbe, wenn es als Soloinstrument auftritt, gewissermassen ein Orchester für sich nennen, das durch einen einzigen Spieler in Bewegung gesetzt wird. Sein Tonumfang überbietet nach der Tiefe selbst die tiefsten Orchesterinstrumente, den Kontrabass, die Bassposaune und die Tuba. Vor dem Kontrabass haben die tiefen Töne des Klaviers noch den Vortheil der grösseren Tonstärke, in welcher es den tiefen Messinginstrumenten allerdings wesentlich nachsteht. Da die künstlichen Flageolett-Töne der Violine im Orchester nicht zur Anwendung kommen, so überragt das Klavier nach der Höhe die Violine um einige Töne, indem man neuerdings auch Pianofortes

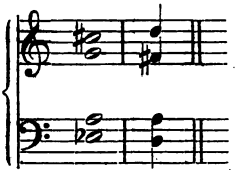
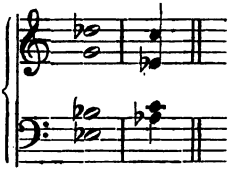
baut, welche sogar das fünfgestrichene besitzen.

Hierzu tritt noch der Vorzug der verhältnissmässig leichten Behandlung des Instruments. Der Klavierspieler bedarf in mancher Beziehung eine grössere, allgemeine musikalische Befähigung oder eine besondere Anlage für sein Instrument nicht. Während der Sänger, der Bläser und der Streichinstrumentalist jeden wiederzugebenden Ton erst bilden und zu diesem Zwecke ein feineres

Hörvermögen besitzen muss, bietet sich dem Klavierspieler der Ton fest und fertig dar, und er braucht nur die Taste niederzudrücken, um den Ton sicher und rein beziehentlich der Intonation zu erzeugen, sobald ihm ein gutgestimmtes Instrument zur Verfügung steht. Der Nachtheil, dass das Klavier für die enharmonischen Töne *cis* mit 273,0375 Schwingungen in der Sekunde und *des* mit 268,04 Schwingungen nur immer ein und denselben Ton gleicher Höhe geben kann (wie dies bei allen enharmonischen Tönen der gleiche Fall ist), wird bei einem Solovortrage auf diesem Instrumente durchaus nicht von Belang sein, denn da das Klavier jederzeit die Harmonie vollständig geben kann, so empfinden wir *cis* höher als *des*, und wir glauben dort den höheren Ton zu hören, wo er uns durch die anderen Töne des Accordes höher nothwendig erscheint. Jeder musikalisch Gebildete wird die in den Accorden enthaltenen alterirten Töne und Leittöne schärfer zu vernehmen glauben, sie höher empfinden, als wenn sie in enharmonischer Wandelung beispielsweise als Septimen oder weniger scharf hervortretende Intervalle anderer Accorde erklingen. Wie ganz anders empfinden wir die Töne *B* und *Ais* in den folgenden Accorden:

38.



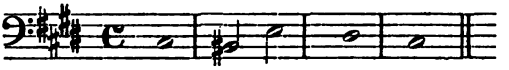
Das auf dem Notensysteme tiefer geschriebene *Ais* wird unserem Ohre der höhere Ton sein, weil er Leitton ist. Noch auffallender ist dies bei den alterirten Tönen, die wir allerdings die schärfsten Leittöne nennen möchten. Man betrachte die Harmonie-Verbindungen in Beispiel 39ª und 39ᵇ, in denen wir *Cis* als alterirten Ton, *Des* dagegen als Septime haben.

39a.

39b.

Das nach *D* führende *Cis* des alterirten Akkordes in 39ª wird uns höher dünken, als die nach *C* führende Septime *Des* in 39ᵇ.

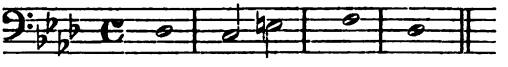
Aber auch dann, wenn wir die harmonische Unterlage nicht besitzen, werden wir durch die Stellung des einzelnen Tones, durch

sein Intervall-Verhältniss zum vorangegangenen und zum folgenden Tone sogleich darüber klar werden, welcher der beiden enharmonischen Töne uns zu Gehör gebracht wurde. Man versuche die folgenden Tonreihen, von denen die erste das Thema der *cis-moll* Fuge aus dem »wohltemperirten Klavier« (B. I, No. 4) von Bach, die zweite eine der *f-moll*-Tonleiter entnommene Tonfolge ist, auf einem gutgestimmten Pianoforte.

40.

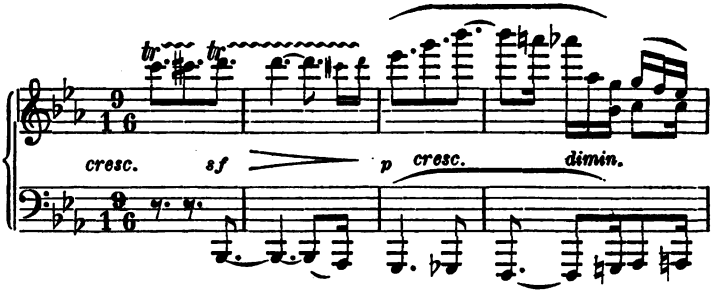


41.

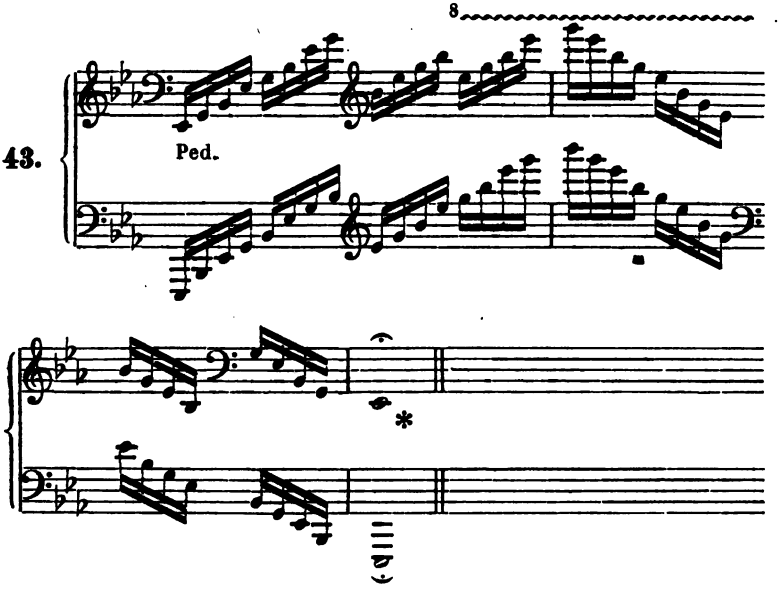


Im Beispiel 40 werden wir den Ton *His* anders, d. h. höher empfinden, als den Ton *C* des Beispieles 41. *His* erklingt uns inmitten von *Cis* und *E* als Leitton, das Intervall *His* zu *E* empfinden wir als verminderte Quarte. Dagegen empfinden wir die Töne *C* und *E* inmitten von *Des* und *F* im Beispiel 41 als grosse Terz. Das *C* erscheint uns tiefer als das *His*, weil wir die grosse Terz *C* zu *E* als das weitere Intervall, die verminderte Quarte *His* zu *E* als das engere Intervall empfinden.

In derselben Weise wird unser musikalisches Auffassungsvermögen jederzeit die Stimmung des Klaviers berichtigen können, wenn dieses Instrument allein gebraucht wird. Die temperirte Stimmung des Klaviers wird dem feineren Ohre nur dann bemerklich werden können, wenn, wie im folgenden der Beethoven'schen Sonate (*c-moll*, op. 111) entnommenen Beispiele, zwei Stimmen sich ohne dazwischen vermittelnde andere harmonische Füllstimmen an den äussersten Grenzen des Instrumentes bewegen.

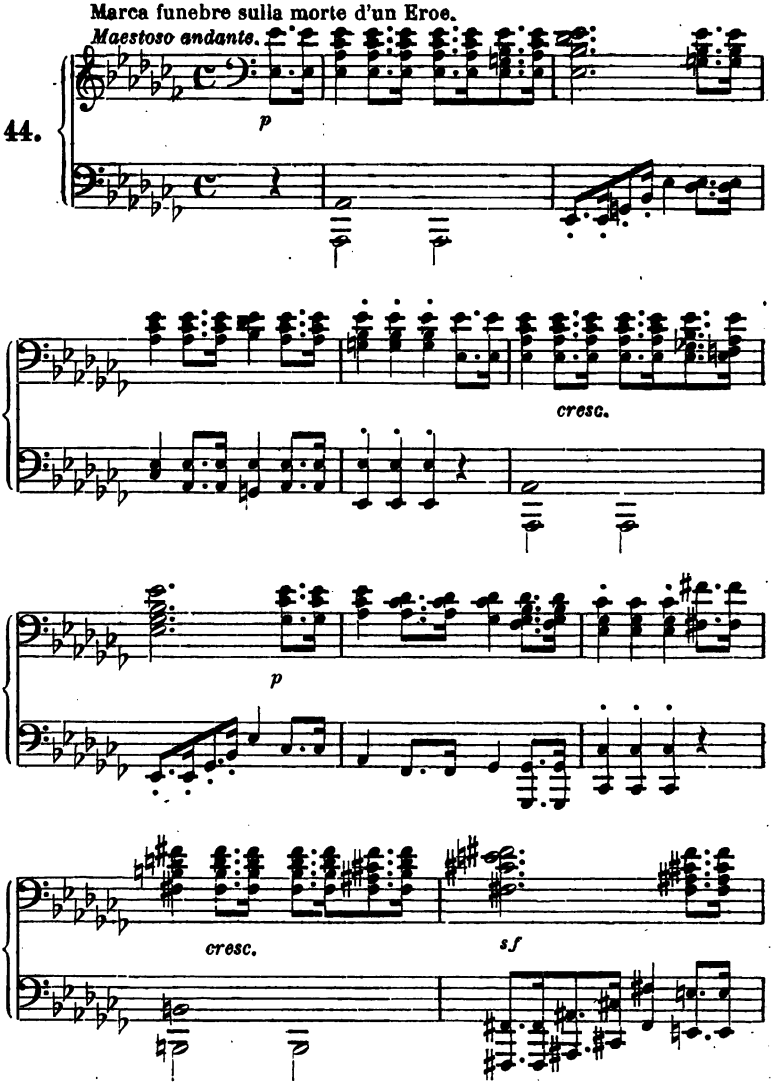
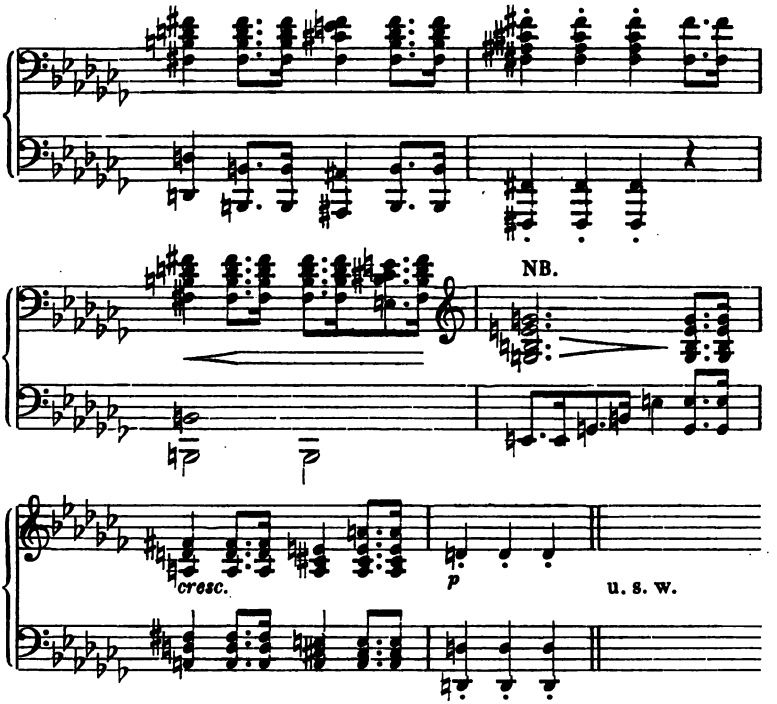
42.

Schwerlich aber wird die temperirte Stimmung in einer über das ganze Klavier gehenden Passage störend bemerklich werden. Der geringe Grad, um welche das viergestrichene *es* tiefer als das

Kontra-*Es* nach vollkommen reiner Stimmung steht, wird für das menschliche Ohr in Beispiel 43 kaum bemerkbar sein, auch wenn man den so dargestellten *Es-dur* Akkord durch das aufgehobene Pedal hallen lässt, um die Reinheit des Klanges länger untersuchen zu können.

43.

Der wesentlichste Nachtheil des Klaviers anderen Instrumenten gegenüber, die Harfe, Pauke, Trommel und Triangel ausgenommen, besteht darin, dass der einzelne angeschlagene Ton weder an Kraft wachsen, noch in gleicher Stärke fortdauern kann; er verklingt selbst bei aufgehobener Dämpfung sehr bald, so dass das eingestrichene $\bar{a}$, wenn es auf einem grossen Koncertflügel stark angeschlagen wird, nach 20 Sekunden nicht mehr hörbar ist. Das Diminuendo des Kontra-*A* — wir dürfen das Verklingen des Klaviertones so nennen — wird etwa 40 Sekunden dauern, und umgekehrt wird die Klangdauer der durch die kürzeren Saiten hervorgebrachten Töne in demselben Grade kürzer werden, als die Töne höher sind. Hierdurch ist es unmöglich, eine in langgehaltenen Tönen gebildete Melodie auf dem Klaviere so eindringlich und ausdrucksvoll wiederzugeben, wie dies beim Gesange, auf den Streich- und Blasinstrumenten möglich ist. Die tiefste innerliche Erregung, den höchsten Grad des Ausdrucks im Vortrage, durch Anschwellen und Abnehmen wie durch Vibrato (Beben) des einzelnen Tones zu erzeugen, ist dem Ausführenden auf dem Klaviere versagt. Diesen

Mangel des Instrumentes haben die Komponisten stets gefühlt, und darum eine eigene Klavier-Melodik erfunden, welche langgehaltene Töne ausschliesst. Die Themen der langsamen Sätze in Klavierkompositionen bewegen sich meist in kürzeren Noten; längere vermeidet man durch die Wiederholung desselben Tones, wie dies aus dem folgenden Beispiele ersichtlich ist.

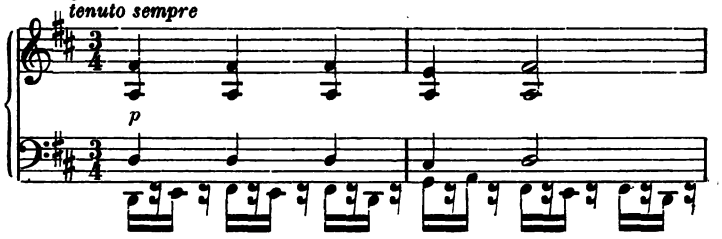
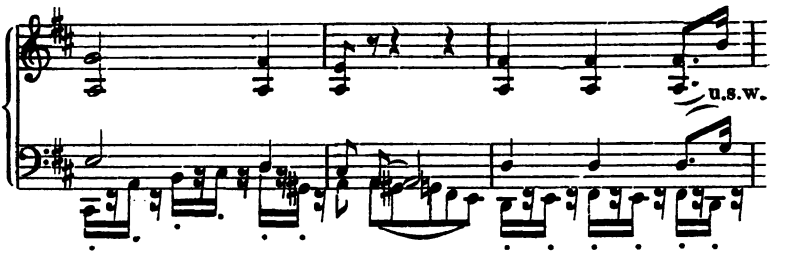
Beethoven, op. 26.
Marca funebre sulla morte d'un Eroe.

44.

In diesem Trauermarsche musste Beethoven den höchsten, die Melodie führenden Ton andauernd wiederholen lassen, weil dieser andernfalls durch die Harmonie und den Rhythmus erdrückt worden wäre. In dem mit NB. bezeichneten 14. Takte des Marsches benutzt Beethoven das natürliche Verklingen des gehaltenen Accordes für ein Diminuendo >, wie umgekehrt im fünften und neunten Takte das Crescendo durch Wiederanschlagen desselben Accordes und Melodietones bewirkt wird.

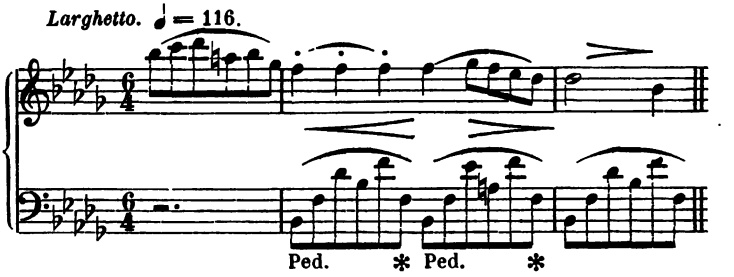
In derselben Weise verfährt Beethoven im Thema der Variationen, Satz II der Sonate op. 57. Auch das folgende Thema zeigt ähnliche Bildung:

Beethoven, op. 2, No. 2.

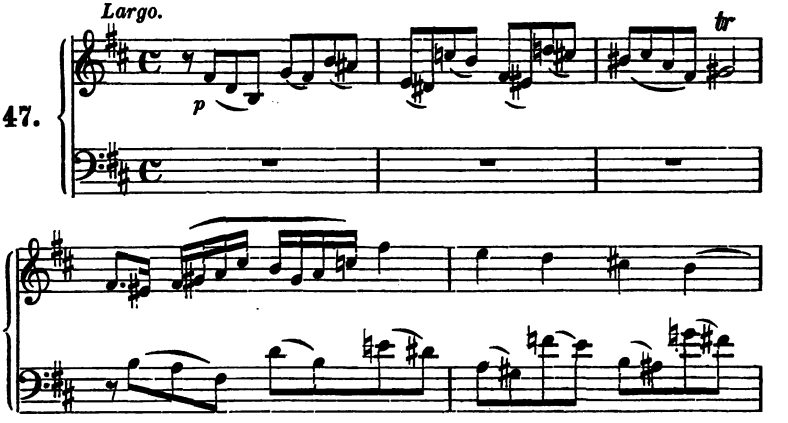
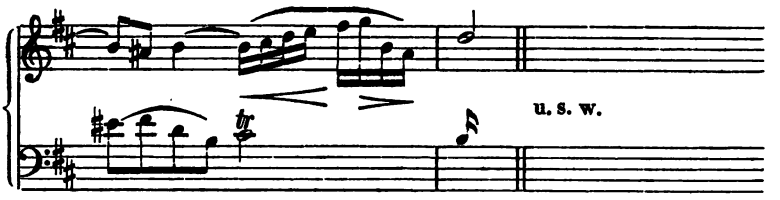
Largo appassionato.

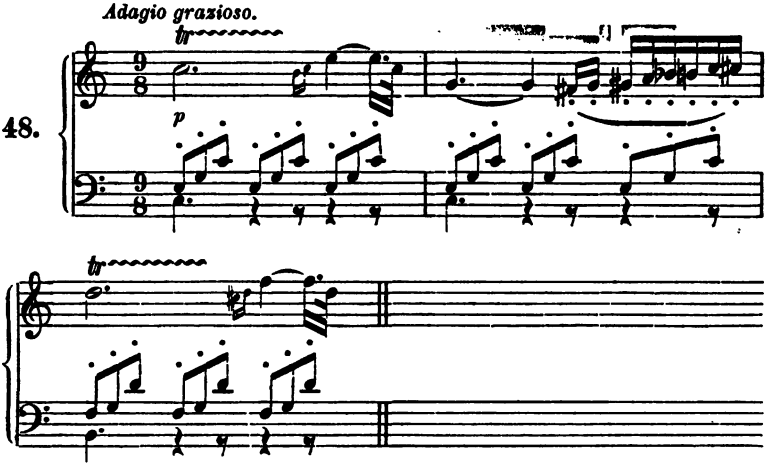
45.

Ebenso verfährt Chopin im ersten Nocturne op. 9. Er giebt die Tonwiederholung im ersten Takte für das nothwendige Anschwellen der Melodie-Note *F*; auf das gehaltene *Des* des zweiten Taktes giebt er ein Diminuendo >, wie dies im gleichen Stücke mehrfach der Fall ist.

46.

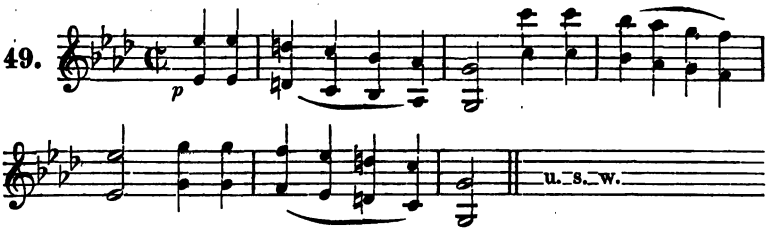
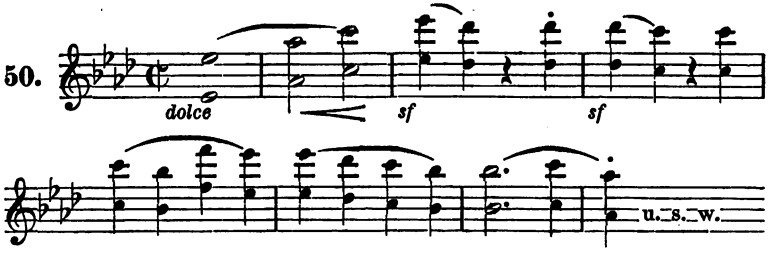


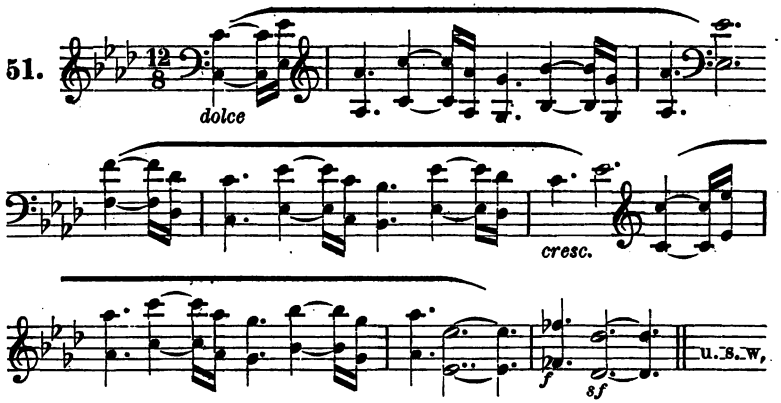
Auch der Triller (wie der Mordent, der Doppelmordent, der Doppelschlag und mannigfache andere Verzierungen) wurden, zumal in früherer Zeit, häufig angewendet, um dem Uebelstande des schnellen Verklingens gehaltener Töne abzuhelfen. So versieht Bach die letzte Note des Themas der *h*-moll Fuge (Wohlt. Klavier, Bd. I, No. 24) mit einem Triller.

47.

Beethoven beginnt das Adagio seiner Sonate (*G*-dur, op. 31, No. 1) mit einem Triller auf den längeren Noten des ersten und dritten Taktes, um deren Klangdauer zu sichern und er thut dies aus demselben Grunde jedesmal bei der Wiederkehr des Themas.

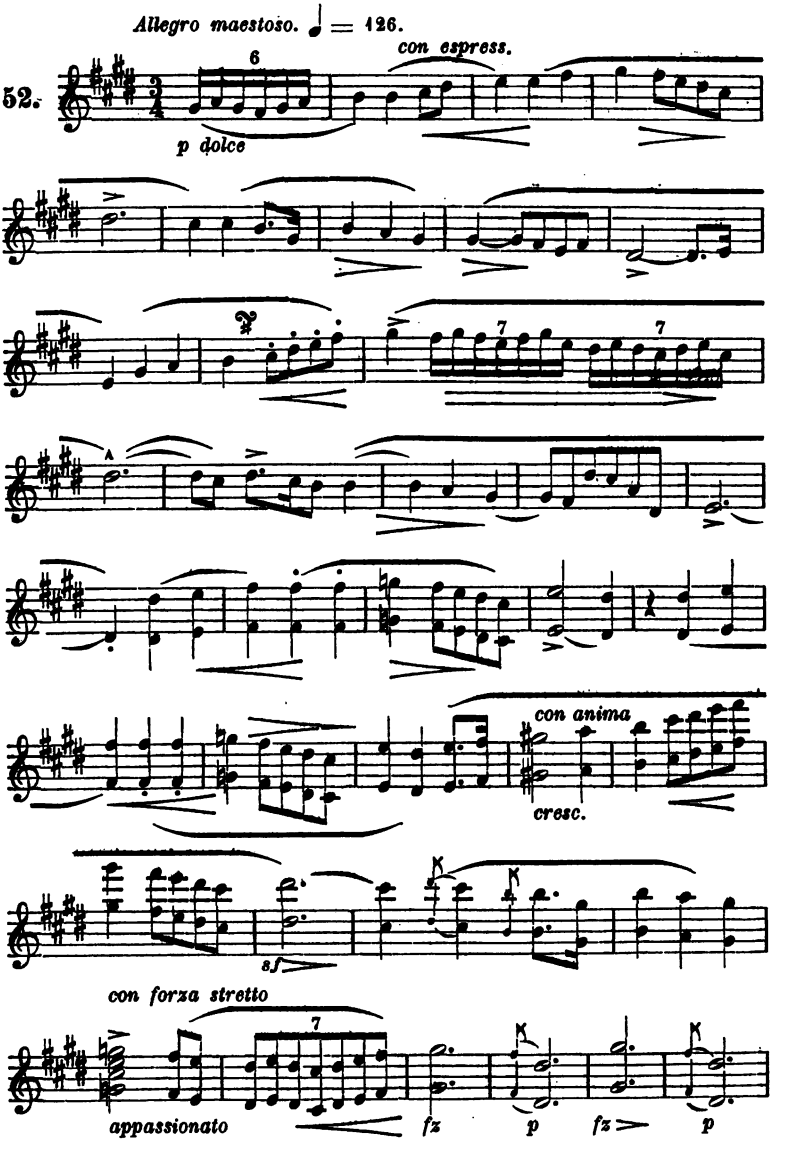
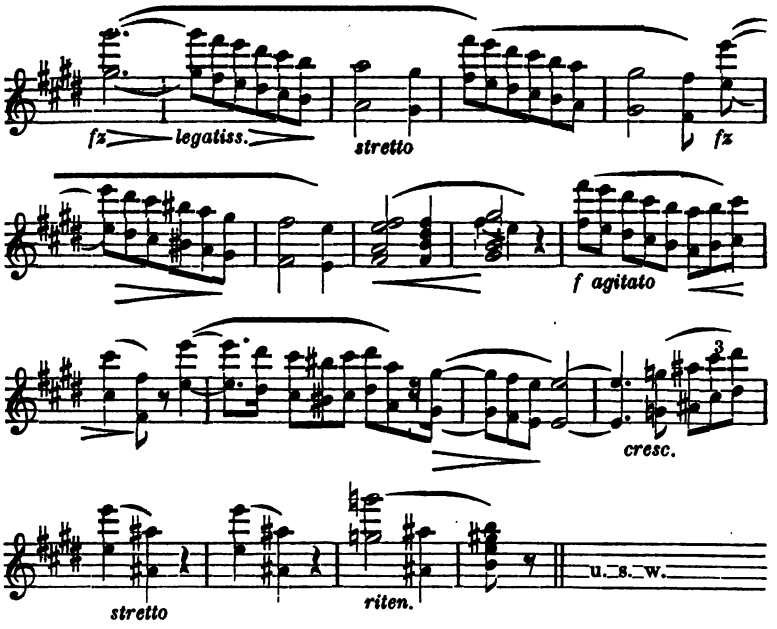
48.

Man kann den Triller aber nicht nur zur längeren Fortdauer des eigentlichen Melodietones auf dem Klaviere benützen, sondern auch zum Anschwellen und Abnehmen der solchergestalt verzierten Melodienote < >. Dieses Hilfsmittel wird jedoch nur selten und ausnahmsweise in Anspruch genommen, denn so wie die Melodie der Singstimme sich (schon durch den geringeren Umfang) von der Melodieführung der Violine, des Violoncells, der Klarinette und anderer Instrumente verschieden zeigt, so hat auch das Klavier eine eigenartige Klavier-Melodie, wenn wir so sagen dürfen, um die für dieses Instrument besonders geeignete Art der Kantilene zu kennzeichnen. Die Schwierigkeit »auf dem Klavier zu singen«, d. h. eine Melodie schön und ausdrucksvoll vorzutragen, wird aber durch zwei Mittel erleichtert. Das erste und gewöhnlichste ist der verständige Gebrauch des zur Rechten befindlichen Pedals, welches die Dämpfung aufhebt und dadurch die Bindung der Melodienoten erleichert. Das zweite Mittel besteht darin, dass man die

getragene Melodie, welche sich in nicht zu kleinen Noten oder in zu schnellem Tempo bewegt, mit Leichtigkeit in Oktaven-Verdoppelung ausführen kann, wodurch die Melodie klangreicher, eindringlicher, schöner und mächtiger zu Gehör gebracht wird. Aber auch im schnellen Tempo ist die Oktaven-Verdoppelung der Melodie durch eine Hand unschwer auszuführen. Wir verweisen hier nur auf die folgenden Stellen des vierten Satzes der Sonate (op. 2, No. 1) von Beethoven; das Tempo ist »Prestissimo« angegeben.

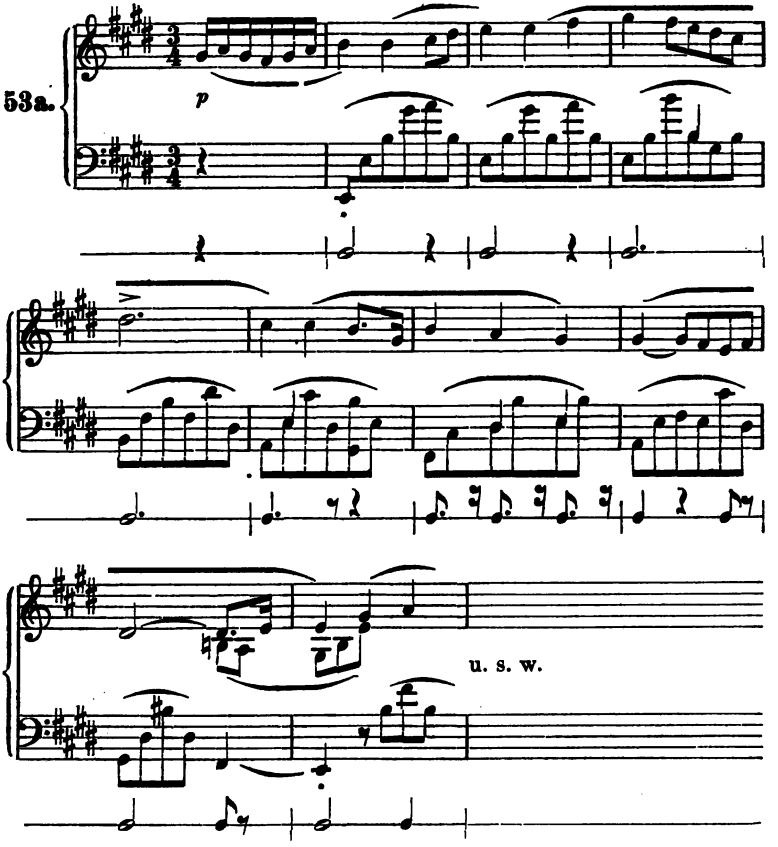
49.

50.

Höchst wirkungsvoll tritt das zweite Thema des ersten Satzes der Sonate (*f*-moll, op. 57) von Beethoven folgendermassen ein:

51.

Schliesslich führen wir hier die weitausgeführte Kantilene aus Chopin's Koncert (*e*-moll, No. 1, op. 11) als Muster einer Klavier-

Melodie »par excellence« an und empfehlen dem Schüler ausser den Werken Beethoven's, Mozart's, den Liedern ohne Worte von Mendelssohn insbesondere auch die Werke von Chopin, Rubinstein, Reinecke, Saint-Saëns und anderer jüngerer Tonsetzer, welche mit Vorliebe für das Klavier komponirt haben.

52.



Eine Melodie, wie die unter Beispiel 52 gezeigte, kann ohne den zweckmässigen Gebrauch des rechts befindlichen Pedals nicht ausgeführt werden, wenn sie nicht wesentlich an Wirkung Einbusse erleiden soll. Die Art, wie das Pedal angewendet werden soll, wird durch die Zeichen Ped. und * angedeutet. Diese Bezeichnung ist oft oberflächlich und vielfach ungenau; manche Komponisten begnügen sich auch mit allgemeinen Bemerkungen wie »con pedale«, oder »sempre Pedale« oder überlassen den Pedal-Gebrauch »dem Geschmacke des Spielers«. Mitunter fehlt jede dahin bezügliche Andeutung, obschon die Anwendung des Pedals in den meisten Klavier-Kompositionen unumgänglich nothwendig ist. Daraus entsteht oft ein abscheuliches Missbrauchen des Pedals und zwar nicht bloss von Liebhabern, welche mit der Kenntniss der Harmonie nicht vertraut sind, sondern auch von Fachleuten, die sich nicht immer den Sinn für die möglichste Klarheit der Ausführung bewahren. Der Missbrauch des die Dämpfung aufhebenden Pedals erzeugt ein Verschwimmen der Melodie und Verworrenheit in der Harmonie. Diesem Uebelstande könnte leicht abgeholfen werden, wenn statt der häufig nicht genau genug gesetzten Zeichen Ped. für das Aufheben, und * für das Fallenlassen der Dämpfung, der Pedal-Gebrauch rhythmisch bestimmt in der Weise angegeben würde, dass auf einer besonders unter die beiden Systeme gesetzten Linie die jeweilige

Anwendung des Pedals angezeigt würde. Hierdurch würde dem Mangel an richtiger Erkenntniss seitens des Ausführenden Abhülfe geboten und jeder Willkühr ein Damm entgegengesetzt. Wir zeigen eine derartige Pedal-Bezeichnung im folgenden Beispiele:

Bis etwa gegen das Jahr 1840 besass das Klavier mehr als zwei, meist drei Pedale, von denen ausser dem die Dämpfung aufhebenden sogenannten Forte-Pedale die beiden anderen links befindlichen dazu dienten, um die Dämpfung so zu verschieben, dass die Hämmer je nachdem nur eine oder zwei der Metallsaiten berühren konnten. Der Klang des Instrumentes wurde dadurch entsprechend leiser und zarter und nahm einen geradezu geheimnissvollen Charakter an, wenn nur eine Saite eines jeden Tones zum Klingen kam. Beethoven schreibt im Adagio seiner grossen Sonate (für das Hammerklavier, *B*-dur, op. 106) den Gebrauch dieser drei Pedale

durch die Bezeichnungen »una corda«, »tutte le corde«, »una corda, poco a poco due ed allora tutte le corde« vor.

Heutzutage besitzt das Klavier nur ein den Klang abschwächendes Pedal, welches allgemein »die Verschiebung« genannt und dessen Anwendung durch die Bemerkung »mit Verschiebung« oder »con sordino«, oder beim Zusammenwirken beider Pedale durch »due Pedale« angezeigt wird. Obschon durch die Verschiebung noch zwei der drei von der grossen Oktave an für jeden Ton des Klaviers gegebenen, nicht übersponnenen Saiten erklingen, so genügt dies für die zartesten Klangabstufungen, zumal der Spieler es in der Hand hat, durch den Anschlag allein schon ein sehr leises Pianissimo hervorzubringen, und weil für die Töne der Kontra-Oktave nur zwei (übersponnene) Saiten vorhanden sind, von denen beim Gebrauche der Verschiebung nur eine erklingen kann.

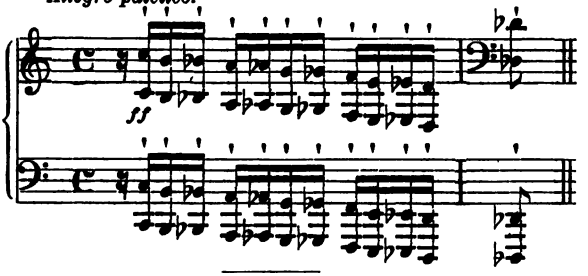
Den Gebrauch der Verschiebung sollten die Tonsetzer möglichst genau anzeigen, insbesondere anmerken, wann und wo der Ausführende wieder ohne Verschiebung spielen soll. Auch hier begegnet man häufig dem Uebelstande, dass die Verschiebung vom Spieler unnöthig gebraucht wird, um ein Piano oder Pianissimo recht zart zu geben. Der Klangcharakter des Klaviers wird durch die Verschiebung zu sehr verändert, als dass man dieselbe vielfach anwenden darf, abgesehen davon, dass das Instrument dann leicht verstimmt wird. Ein guter Spieler wird in einer zweckmässig instrumentirten Komposition alle Tonabstufungen vom zartesten Pianissimo bis zu einem markig kraftvollen Fortissimo durch den Anschlag allein, ohne Benutzung der Pedale, hervorzubringen im Stande sein.

Wir wollen nicht unterlassen, an dieser Stelle darauf aufmerksam zu machen, dass die grösste Kraftentfaltnng auf dem Klaviere nicht nur durch volle Accorde, sondern auch durch die Verdoppelung von gestossenen Oktaven in beiden Händen möglich ist.

Läufe, wie der unter 53 b angeführte, ergeben eine dem Klavier besonders eigenthümliche, sehr energische Klangwirkung.

Henselt, Koncert, op. 16. Satz 1.

Allegro patetico.

53b.

Verschiedene Formen der Musikstücke.

§ 9. Mit den erstaunlichen Fortschritten, welche die Kunst des Klavierbaues seit zwei Jahrhunderten gemacht hat, ist die Entwicklung der Virtuosität auf diesem Instrumente eine gleichzeitige gewesen. Man kann heutzutage von jedem guten Klavierspieler verlangen, dass er die klassische Literatur auf diesem Gebiete von Bach und Händel an bis zu den Komponisten unserer Zeit kennt, und dass er im Stande sei, alle diejenigen Werke, welche nicht aussergewöhnliche Ansprüche an eine besondere virtuose Technik machen, korrekt und sauber zu Gehör zu bringen. Wer nicht selbst Klavierspieler ist, kann mit Leichtigkeit die Kenntniss alles dessen erlangen, was auf diesem Instrumente ausführbar ist, wenn er die Kompositionen der Meister studirt. Die Gelegenheit, solche Werke wiederholt und gut vorgetragen zu hören, wird reichlich genug geboten.

Einen eigenen Vorzug erhält das Klavier dadurch, dass es gleichzeitig von zwei Spielern zu vier Händen behandelt werden kann, und dass es dann eine noch grössere Fülle an Klang und Kraft ergiebt. Dies ist nicht nur für Originalwerke, sondern auch bei den Bearbeitungen von Orchesterwerken für das Klavier ein wesentlicher, sehr erheblicher Vortheil. Derartige Bearbeitungen finden sich ausserdem für zwei Klaviere mit zwei Spielern zu vier, und für vier Spieler zu acht Händen vor. Es sind aber auch Originalkompositionen für zwei Klaviere zu vier und zu acht Händen, ja selbst für drei Klaviere und drei Spieler mit und ohne Begleitung vorhanden.

In der Klavierliteratur finden wir fast alle grossen Tonsetzer mit herrlichen kostbaren Meisterwerken vom kleinen Präludium an bis zur grossen symphonisch gestalteten Sonate vertreten. Die Formen dieser Musikstücke bleiben sich in allen übrigen Kompositionsgattungen für ein oder mehrere Instrumente, für Haus-, Kammer-, Kirchen-, Koncert- oder Opernmusik gleich. Darum müssen wir hier sie alle ins Auge fassen, erklären und sie zergliedernd näher beleuchten.

Ueber die einfachen und zusammengesetzten Liedformen haben wir schon weiter oben (§ 4 und 5) gesprochen. Wir finden dieselben wieder in den Präludien des »wohltemperirten Klaviers« von Bach, in den Liedern ohne Worte von Mendelssohn, in den Nocturnes von Chopin, in vielen langsamen Sätzen (Adagios und

Andantes) der Klaviersonaten von Clementi, Haydn, Mozart und Beethoven, wie in zahlreichen kleineren Klavierkompositionen der Neuzeit, welche unter den Bezeichnungen »Charakterstücke, Phantasiestücke, Romanzen, Impromptus, Melodien, Kavatinen, Bagatellen, Arabesken, Aquarellen für Piano u. a. m.« vorhanden sind. Da die Ausführung auf dem Klaviere ungleich weniger ermüdend ist, als der Vortrag eines längeren Satzes für Singstimmen ohne Begleitung, so sehen wir die einfache wie die zusammengesetzte Liedform in der Instrumentalmusik im Allgemeinen oft viel breiter und erweiterter erscheinen, als dies in der Komposition für Singstimmen a cappella der Fall ist. Es bleibt sich aber im Wesentlichen für die Form gleich, ob die Verhältnisse eines Satzes an sich grössere oder kleinere sind.

Wir müssen uns überhaupt hüten, den Begriff »Form« in der Musik gar zu wörtlich auffassen zu wollen. Bestimmte und jederzeit zutreffende Angaben über irgend etwas die Form Anlangendes können nicht gegeben werden. Was wir unter dem technischen Ausdrucke »Form« in der Tonkunst verstehen, würden wir richtiger das organische Gebilde, den natürlichen Aufbau, die Entwickelung eines Musikstückes nennen. Diese Entwickelung können wir aber nicht als eine logisch nothwendige betrachten. Wie die Natur nach demselben Principe Organismen gleicher Gattung in mannigfacher Verschiedenartigkeit bildet, so gestaltet auch die schöpferische Phantasie des Tonsetzers Musikstücke derselben Formgattung in den Einzelheiten vielfach verschiedenartig.

Als Hauptgattungen von Formen in der Musik nennen wir ausser der schon erwähnten und hinreichend erklärten einfachen und zusammengesetzten Liedform, die Variationenform, die Tanzformen, die Rondoform und die Sonatenform.

Betrachten wir zunächst die Variationenform, so stellen sich uns zwei verschiedene Arten dar. Erstens solche Variationen, welche das Thema nur durch anderen Rhythmus und andere Bewegung verändert mit gleicher oder wenig veränderter harmonischer Unterlage in verschiedenen Abtheilungen wiederbringen, so dass dasselbe durch alle Variationen leicht erkennbar bleibt; zweitens aber solche, in welchen aus dem Thema oder aus einem Theile, oder auch nur aus einem Motive desselben neue melodisch, harmonisch und rhythmisch wesentlich verschiedene Gebilde herausgestaltet werden. Wir möchten diese zweite Art »symphonische Variationen« nennen. Manche Arten von Etuden und Präludien möchten wir in gewissem Sinne Variationen nennen über ein, zuweilen auch über zwei verschiedene Motive nennen. Derartige kleinere

Musikstücke können wir aber nicht als selbständige Variationenform bezeichnen.

Nach dieser kurzen Andeutung verweisen wir in allem die Formen der Variationen, die Tanz- und Rondoformen Betreffenden auf des Verfassers »Formenlehre« Kap. III, IV und VI.

Die Sonate.

Die Einleitung zur Sonate.

§ 10. Die Form der Sonate ist bereits im 7., 8., 9., 10., 11. und 12. Kapitel der »Formenlehre« eingehend erklärt worden. Der Verfasser hielt es aber für nothwendig, dem dort Gesagten das Folgende hier beizufügen.

Die grössten Musikstücke sowohl in Betreff des geistigen Inhaltes, wie auch der Ausdehnung sind in der Form der Sonate geschrieben.

Die Sonate enthält in zwei, drei oder vier Sätzen Musikstücke verschiedener Gestaltung zu einem Ganzen vereinigt. Der erste und meist auch der letzte Satz gleichen einander in der Form, die wir so recht eigentlich die Sonatensatzform nennen; wir finden dieselbe in allen Kammermusikstücken, in den Werken für Orchester, d. i. in der Symphonie und in der Ouverture, je nach den ausführenden Mitteln breiter angelegt oder weniger breit, immer wieder. Zuweilen haben die Sätze, gleichviel ob sie Anfangs- oder Schlusssätze sind, eine ruhige, langsame Einleitung, welche gleichsam als Vorspiel dient. Diese Introduktionen hängen stets mit dem im lebhaften Tempo gehenden eigentlichen Hauptsatze auch äusserlich zusammen und leiten zu ihm über. In den Beethoven'schen Sonaten finden sich derlei Einleitungen in ausgedehnterer Form nur dreimal und zwar in der achten, in der sechsundzwanzigsten und in der zweiunddreissigsten Sonate. Der die Sonate (op. 31, No. 2) beginnende über zwei Takte sich breitende Sext-Accord, wie das nur drei und einen halben Takt umfassende Adagio cantabile der Sonate (*fis*-dur, op. 78) können nicht als Einleitungssätze betrachtet werden. Im Allgemeinen eignen sich grössere Einleitungen nur für Sätze von grossem Umfange, und wir finden sie darum seltener in Sonaten für Klavier, als in der Kammermusik, in der Symphonie für Orchester und besonders in der grossen Ouverture. Alsdann kann auch ein oder das andere Motiv des Hauptsatzes in der Einleitung vorkommen und gewissermassen eine Andeutung auf den geistigen Inhalt des nachfolgenden Satzes geben.

Der erste Theil des Satzes.

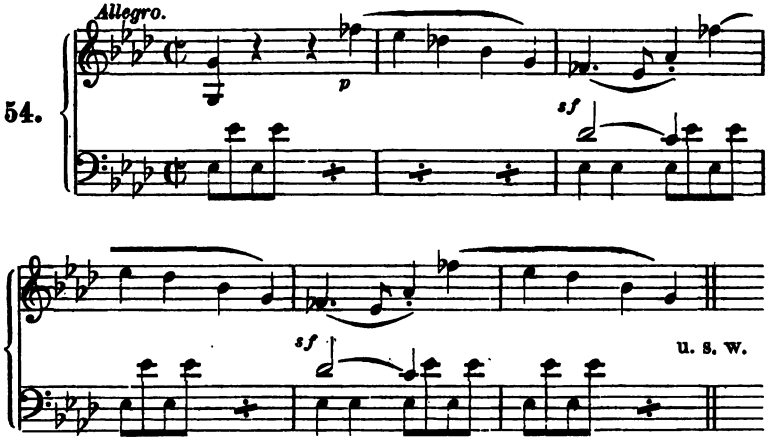
Der erste Satz einer Sonate ist aus drei Haupttheilen zusammengesetzt, denen häufig auch eine längere, ausgeführte Koda hinzugefügt wird. Der erste Theil des Satzes enthält die Hauptgedanken und zwar in der Weise, dass, wenn der Satz in einer Durtonart geschrieben ist, das erste Thema stets in der herrschenden Grundtonart, das zweite meist in der Tonart der Dominante auftritt. Geht der Satz aus einer Molltonart, so tritt das zweite Thema meist in der parallelen Durtonart auf. Wir finden jedoch mannigfache Ausnahmen; so liebt es Beethoven, das zweite Thema eines in Dur gehenden ersten Satzes auch häufig in der eine grosse Terz höher befindlichen Durtonart zu geben, wie er dies in den ersten Sätzen der Sonaten (*G*-dur, op. 31, No. 2 und *C*-dur, op. 53), in der grossen Ouverture zu Leonore (No. 3) und anderwärts thut. In der Sonate für das Hammerklavier (*B*-dur, op. 106), wie im Trio für Piano, Violine und Violoncell (*B*-dur, op. 97) von Beethoven, tritt das zweite Hauptthema in der Tonart der unteren kleinen Terz auf; dies sind jedoch vereinzelte Fälle. Geht der erste Satz in Moll, so tritt das zweite Thema auch zuweilen in der Durtonart der unteren grossen Terz, seltener in der Molltonart der Dominante und nur in vereinzelten Fällen in der Durtonart der Dominante auf. Zuweilen finden wir auch das zweite Thema in der eine kleine Terz höher stehenden Molltonart. (Man vergl. Satz I der Sonate pathétique).

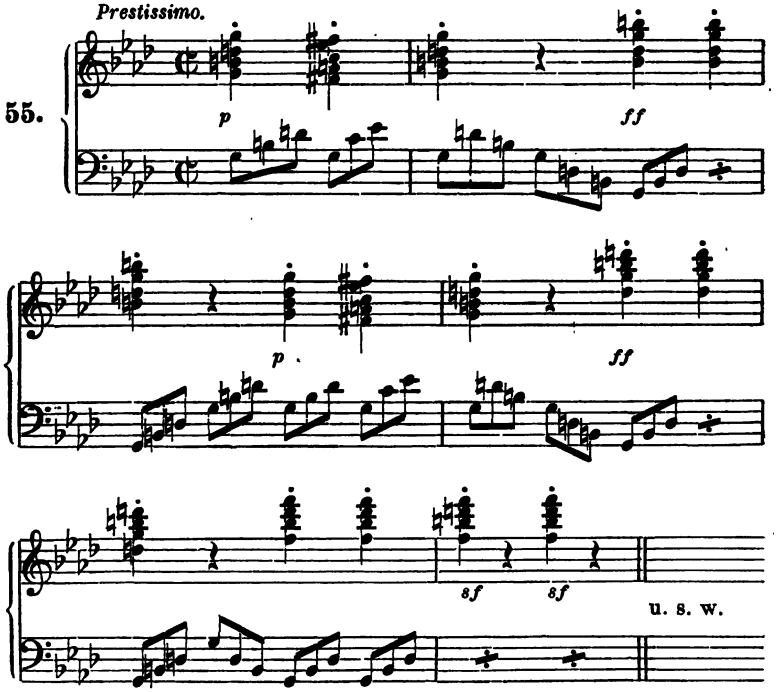
Die Ueberleitung zum zweiten Thema.

Nachdem der erste Gedanke vollkommen ausgesprochen ist, führt uns eine entsprechende Ueberleitung zum zweiten Thema. Die Art, in der die Ueberleitung bewerkstelligt wird, kann eine verschiedene sein. Meist wird ein Motiv des ersten Themas zur Fortführung benützt, zuweilen tritt aber auch ein neuer Gedanke auf, um diesen Zwischensatz zu bilden. Im letzteren Falle können wir alsdann drei Themen für den Satz annehmen, von denen jedoch das zwischen dem ersten und zweiten Hauptgedanken eingeschobene Thema nur das nebensächliche Thema eines Verbindungssätzchens sein wird. Beethoven, der grösste Meister, der uns in der Form der Sonate die erhabensten, bis jetzt unerreichten und unübertroffenen Kunstwerke geschaffen, liebt es, diese verbindenden Zwischensätze derart zu gestalten, dass sie mit einem Orgelpunkte auf der Dominante derjenigen Tonart endigen, in welcher das zweite Thema

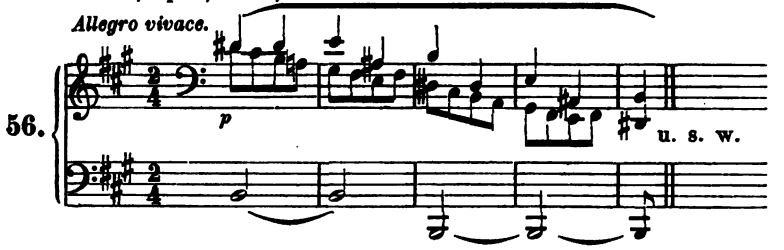
eintreten soll. Als Belege führen wir hier die folgenden Stellen aus Sonatensätzen Beethoven's an.

Sonate, op. 2, No. 1, Satz I.

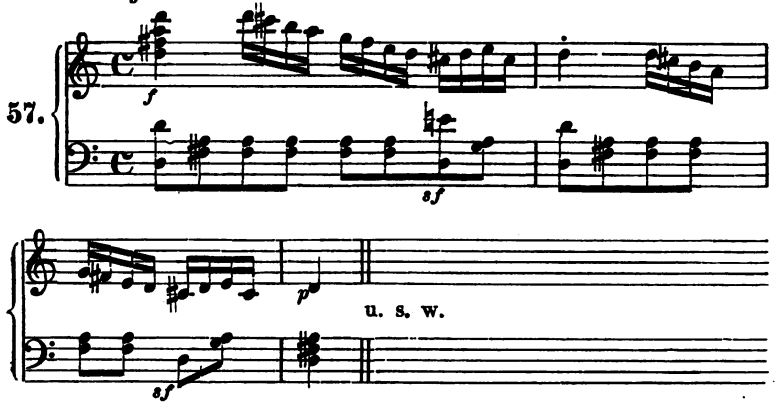
54.

Sonate, op. 2, No. 1, Satz IV.

55.

Sonate, op. 2, Nr. 2, Satz I.

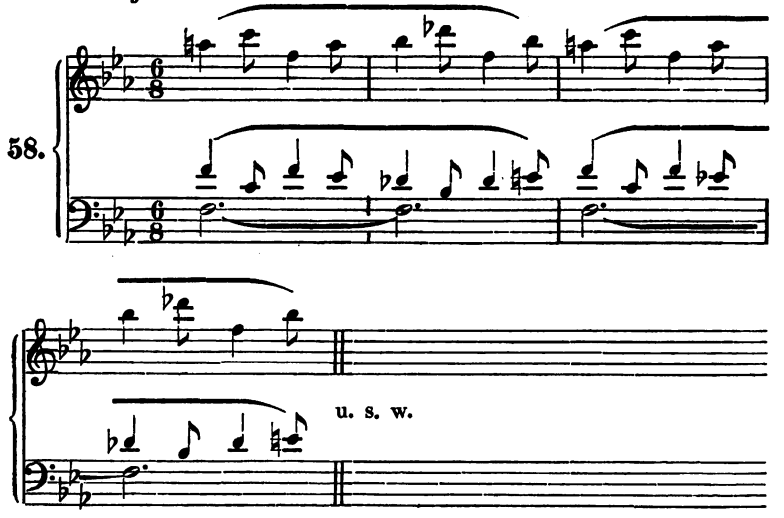
Allegro vivace.

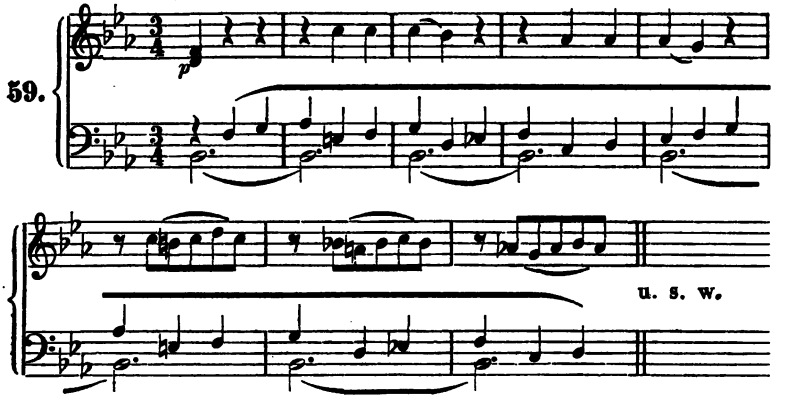
56.

Sonate, op. 3, Nr. 2.

Allegro con brio.

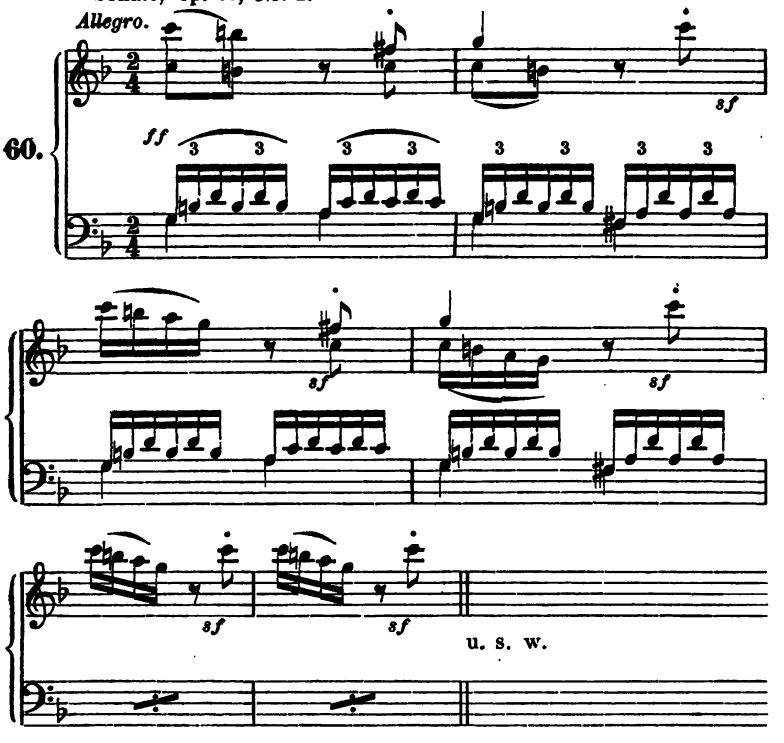
57.

Sonate, op. 7.

Allegro molto e con brio.

58.

Sonate, op. 10, Nr. 1.

59.

Sonate, op. 10, Nr. 2.

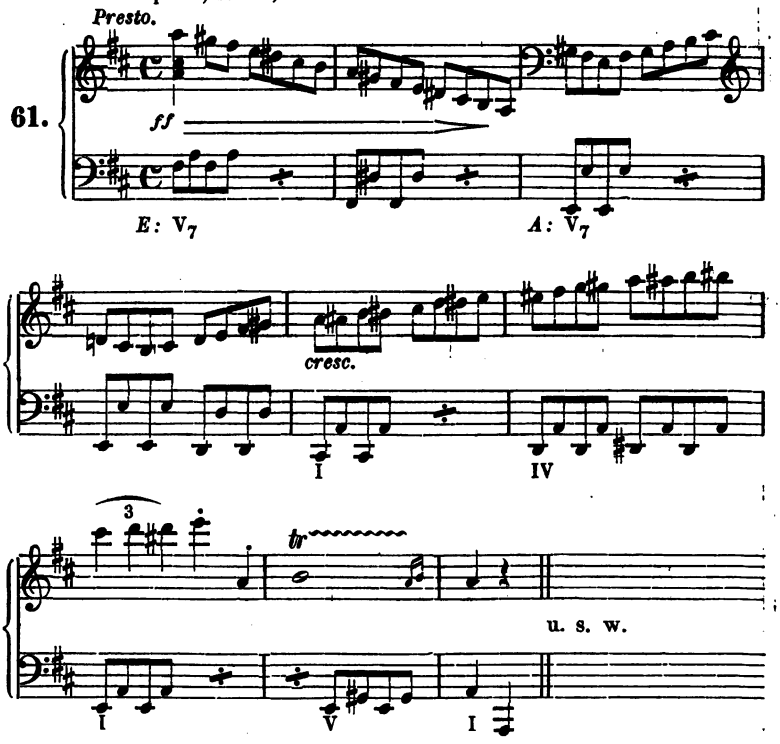
Allegro.

60.

In ähnlicher Weise finden wir solche Orgelpunkte auf dem Dominant-Accorde vor dem Eintritte des zweiten Themas in den ersten Sätzen der Beethoven'schen Sonaten op. 13, op. 14 No. 1

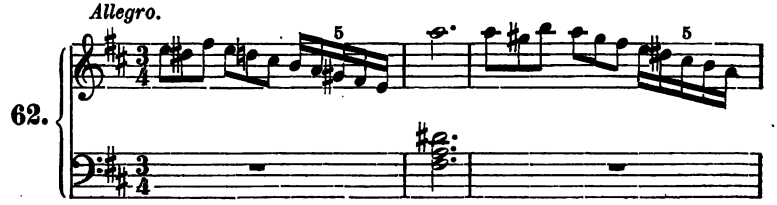
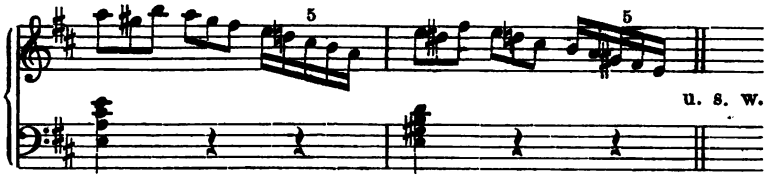
und 2, op. 22, op. 53, op. 57, op. 106 und in vielen anderen in erster Sonatensatzform gestalteten Tonstücken desselben Meisters. Da, wo Beethoven dem zweiten Thema einen längeren oder kürzeren Orgelpunkt auf dem Dominant-Accorde derjenigen Tonart, in welcher das zweite Thema auftritt, nicht vorangehen lässt, berührt er meistens den beregten Accord in auffallender Weise, so dass wir durch den Dominant-Accord in die Tonart des zweiten Themas geführt werden, wie aus den angeführten Beispielen 61, 62, 63 (und vielen anderen) leicht ersichtlich ist.

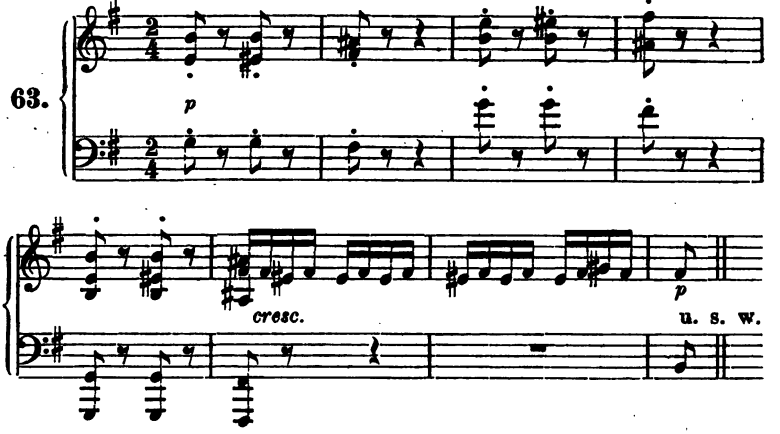
Sonate op. 10, No. 3, Satz I.

Presto.

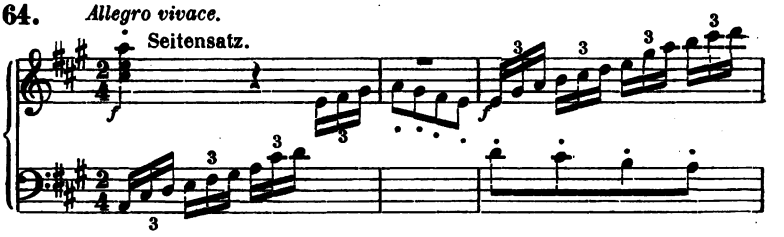
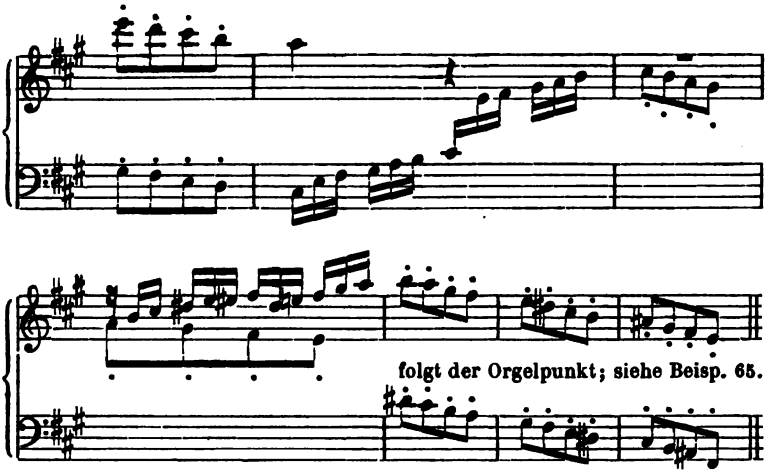
61.

Sonate, op. 28, Satz I.

Allegro.

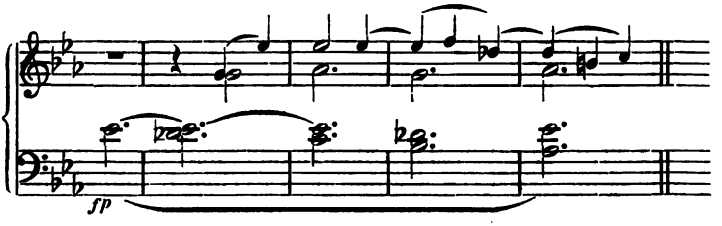
62.

Sonate, op. 31, No. 1.
Allegro vivace.

63.

Der Seitensatz. (Nebensatz.)

§ 11. Wir haben schon oben darauf hingedeutet, dass die Verbindung des ersten Themas mit dem zweiten Hauptgedanken auch durch einen Seitensatz mit einem selbständigen Thema oder einem neuen Motive geschehen kann. Einen derartigen, durch ein dem ersten Thema fremdes Motiv gebildeten Seitensatz, in der Tonart des ersten Themas beginnend, zeigt uns der erste Satz der Sonate (*A*-dur, op. 2, No. 2). Wir zeigen seinen Anfang im folgenden Beispiele. Nach sechs Takten tritt die Wendung in den Dominant-Accord von *E*-dur ein und führt im elften Takte zu dem in Beispiel 56 gezeigten Orgelpunkte.

64. *Allegro vivace.*

In der Sonate (*c*-moll, op. 10, No. 1) beginnt nach dem vollkommenen Abschlusse des ersten Themas der Seitensatz in der Durtonart der unteren grossen Terz und leitet nach der Weiterführung des Motivs:

65.

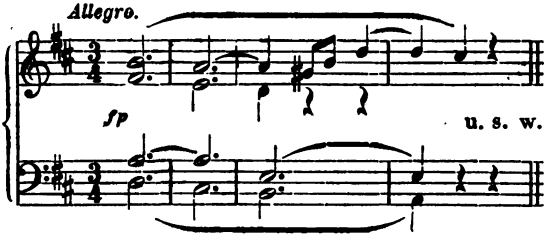


in den unter Beispiel 59 gezeigten Orgelpunkt auf *B*.

In der *C*-dur-Sonate (op. 2, No. 3) tritt mit dem siebenundzwanzigsten Takte ein Seitensatz mit selbständigem Thema in *g*-moll ein, welcher nach sechszehn Takten zu dem unter Beispiel 57 gezeigten Orgelpunkte auf *D* führt. Danach erst tritt das zweite Hauptthema in *G*-dur ein. In der *D*-dur-Sonate (op. 10, No. 3) entwickelt Beethoven das erste Thema in zweiundzwanzig Takten. Nach der Fermate dieses Taktes beginnt mit einem selbständigen Thema in der parallelen Molltonart, *h*-moll, ein Seitensatz, welcher nach einunddreissig Takten in *A*-dur abschliessend zum zweiten Hauptthema führt. Der erste Satz der *B*-dur-Sonate (op. 22) zeigt uns nach einem längeren Orgelpunkte auf *C*, Takt 16 beginnend, von Takt 22 zu Takt 30 einen Seitensatz in der Tonart der Dominante. Danach erst tritt in derselben Tonart das zweite Hauptthema ein. Die *D*-dur-Sonate (op. 28) zeigt uns das erste Thema in 39 Takten entwickelt;

danach tritt im vierzigsten Takte mit dem unter Beispiel 66 bemerkten Motive

66.



ein Seitensatz ein, der sich weit ausbreitend, erst später nach *A*-dur (der Dominant-Tonart) zurückführt und das zweite Hauptthema in dieser Tonart bringt. Aus den hier angeführten Beispielen ersieht der Schüler, dass die auf das erste Thema folgenden, zum zweiten Hauptgedanken überführenden Seitensätze jenachdem auf ein neues Motiv gegründet sind, oder ein neues Thema enthalten können, dass diese Seitensätze meist kurz sind und sich entweder in der Tonart des ersten oder zweiten Themas, oder in einer den Themen nahe verwandten Tonart bewegen.

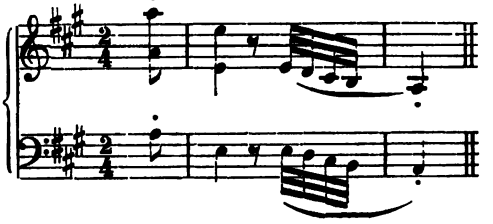
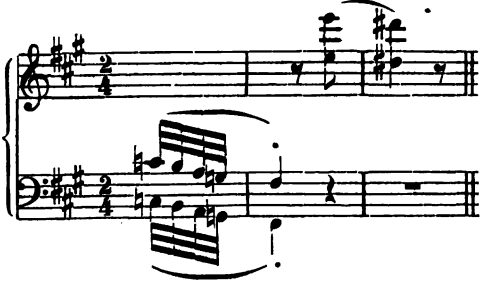
Das zweite Thema.

Das zweite Thema unterscheidet sich nicht nur durch den Wechsel der Tonart und des Rhythmus, sondern auch durch seinen Charakter selbst dann, wenn es aus einem Motive des ersten Themas herausgebildet ist, oder ein solches Motiv, sei es in der melodischen Bildung oder in der Begleitung mitenthalten ist. Die geistige Verwandtschaft beider Themen wird eine schreiende Gegensätzlichkeit vermeiden lassen. Die Zusammengehörigkeit beider Gedanken wird zum Theil schon durch das gleiche Zeitmass bedingt. Wir müssen hier den Schüler auf die Werke der klassischen Meister hinweisen; dort wird er die nöthige Belehrung leicht finden.

Der zweite Nebensatz und die Koda.

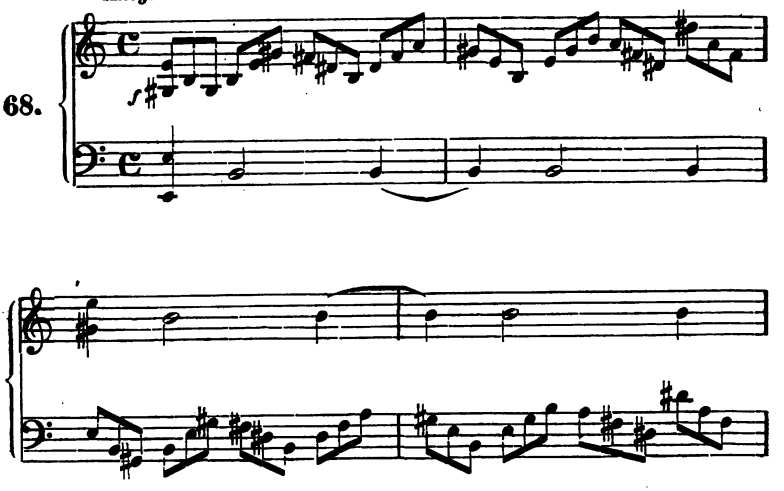
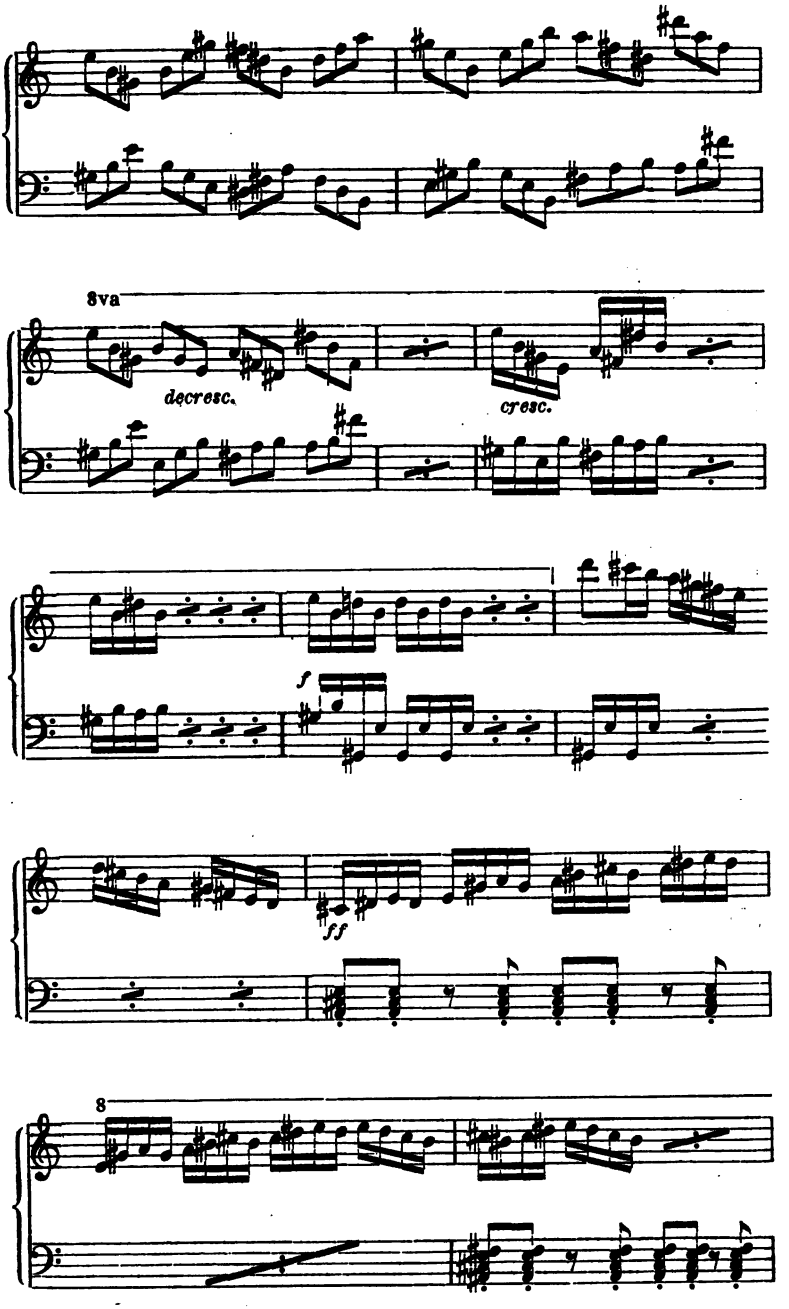
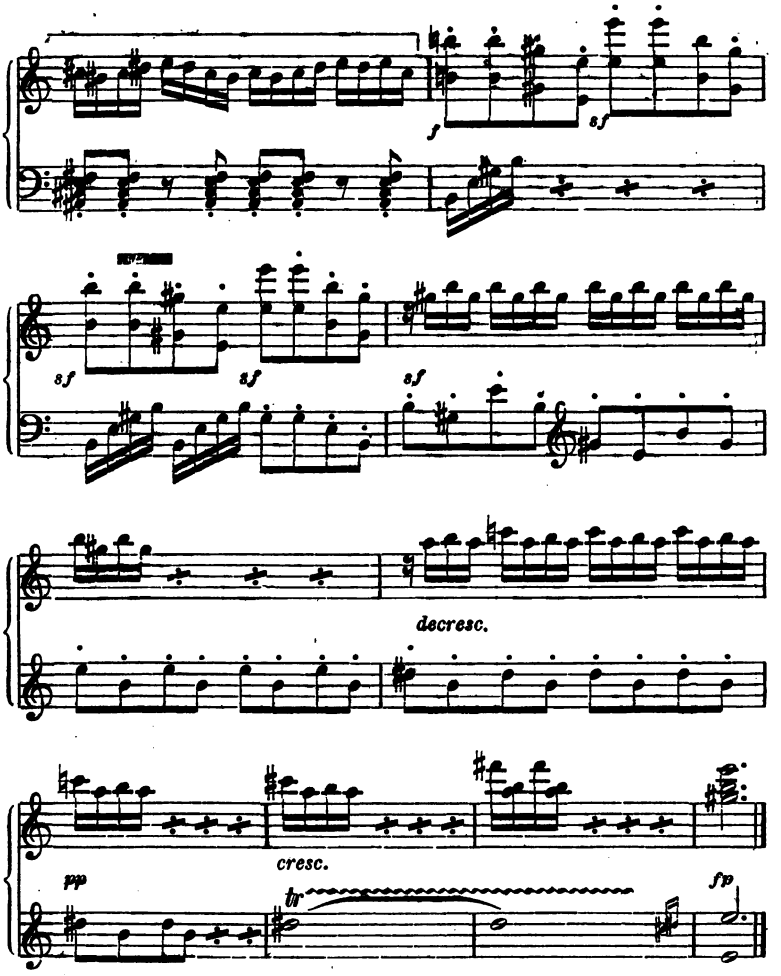
Nach dem zweiten Thema pflegt häufig ein zweiter Nebensatz zu kommen, der sich jedoch mit seinem Inhalte an ein Motiv des ersten Themas oder des ersten Nebensatzes anlehnt. Wir vergleichen hier das Anfangsmotiv des ersten Satzes aus der *A*-dur-Sonate (op. 2, No. 2) mit dem Motive des zweiten Nebensatzes nach dem zweiten Thema.

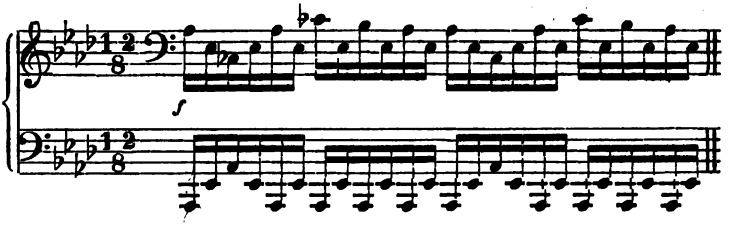
Motiv des ersten Themas.

67.

Motiv des zweiten Nebensatzes.

Im weiteren Verlaufe wird dieser zweite Nebensatz alsdann dem ersten nachgebildet. Zuweilen trägt der zweite Nebensatz bereits Kodalcharakter, wie dies in den ersten Sätzen der Sonaten op. 53 und op. 57 von Beethoven der Fall ist.

Sonate, Op. 53, Satz I, Seitensatz.

Allegro con brio.

68.

8va
decresc.
cresc.
f
ff
8

In dem Seitensatze (Beispiel 73) finden wir nur die Accorde der vollkommenen Hauptkadenz, den der Tonika, der Unterdominante, den Quintsext-Accord des Septimen-Accordes der zweiten Stufe mit alterirter Terz und den Dominant-Accord der Tonart *E*-dur benützt. Diese Folge von Accorden verleiht dem beregten Nebensatze den Charakter einer ersten längeren Koda, an welche sich die zweite kleinere Koda anschliesst. Dies ist auch beim Seitensatze nach dem zweiten Thema im ersten Satze der Sonate op. 57 von Beethoven der Fall. Derselbe beginnt in *as*-moll:

69.

und führt nach zehn Takten zu der vier Takte enthaltenden kleinen Koda, nach welcher im fünften Takte der Theilschluss erfolgt. Dieser Sonatentheil zeigt nur einen Nebensatz (und wie schon oben gesagt) nach dem zweiten Thema. Kürzere Sonatensätze weisen gar keine Nebensätze auf, so z. B. der erste Theil der Sonate *f*-moll, op. 2, No. 1, Satz I und ebenso op. 79, Satz I. Unerlässlich aber bleibt die den Theil zum Abschluss führende Koda. Diese gründet sich stets auf die Accorde der Schlusskadenz, welche sie wiederholt bringt. Wir verweisen hier auf die letzten Takte aller ersten Theile der Sonatensätze von Beethoven. Alle weisen sie die Wiederholungen desselben, meist einem vorangegangenen Motive entsprechenden Motivs und derselben Harmonien auf, und selbst der kürzeste Sonatinensatz kann die den Theil beschliessende Koda nicht entbehren. Man vergleiche die letzten Takte der ersten Theile der kleineren Sonaten von Beethoven op. 2 No. 1, op. 49 No. 1 und 2, op. 78, op. 79 und op. 90. Alle diese Koden sind im Wesentlichen nichts Anderes als Varianten der Haupt-Schlusskadenz.

Bei eingehender Betrachtung der ersten Theile von Beethoven'schen Sonatensätzen sehen wir, dass der Meister das erste Thema meist kurz und bündig hinstellt und dann bald auf den Dominant-Accord derjenigen Tonart kommt, in welcher das zweite Thema gebracht werden soll. Dadurch wird die erste Abtheilung bis zum zweiten Thema, beziehentlich bis zum Eintritte des beregten Dominant-Accordes stets kürzer sein, als der weitere Verlauf des Theiles bis zum Schlusse. In allen Fällen ist im ersten Theile nur das Material an Themen und Motiven, aus welchem der ganze Satz gebildet werden soll, in gedrängter Kürze gegeben. Hierdurch ist ein längeres Entfernen von den Haupttonarten der beiden Themen nicht möglich, und der Modulationskreis des ersten Theiles ist — vereinzelte, kürzere Ausweichungen abgerechnet — ein enger. Eine eigentliche thematische Arbeit, d. h. ein Herausgestalten anderer harmonisch und melodisch neuer Gebilde aus einem Thema oder aus einem Motive wird vermieden und nur gelegentlich in beschränktem Masse zum Zwecke einer Ueberleitung angewendet; kontrapunktische Verarbeitungen eines Motives fehlen meist

gänzlich. Die Wiederholung des gesammten ersten Theiles ist in den meisten Fällen vorgeschrieben; sie soll dazu dienen, dem Hörer das thematische Material des Satzes besser einzuprägen, als dies nach einmaligem Hören der Fall wäre.

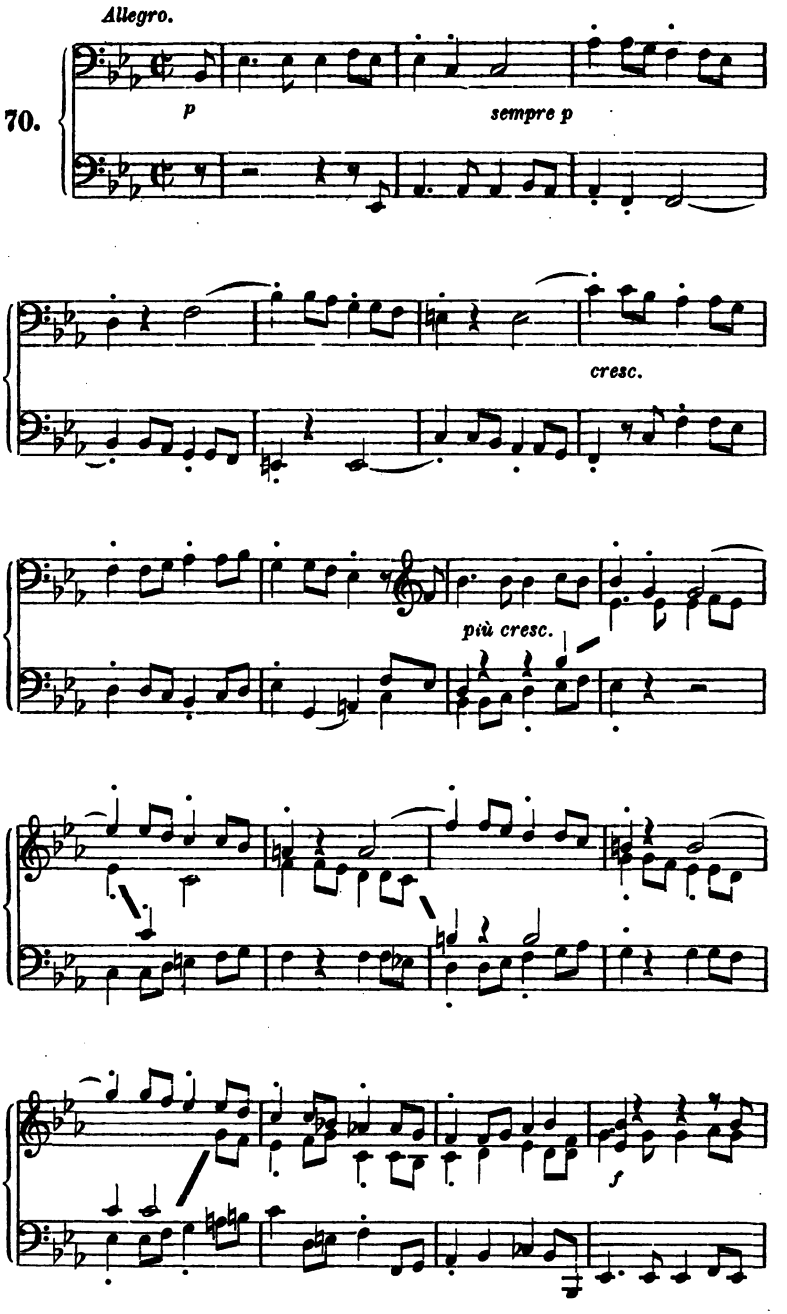
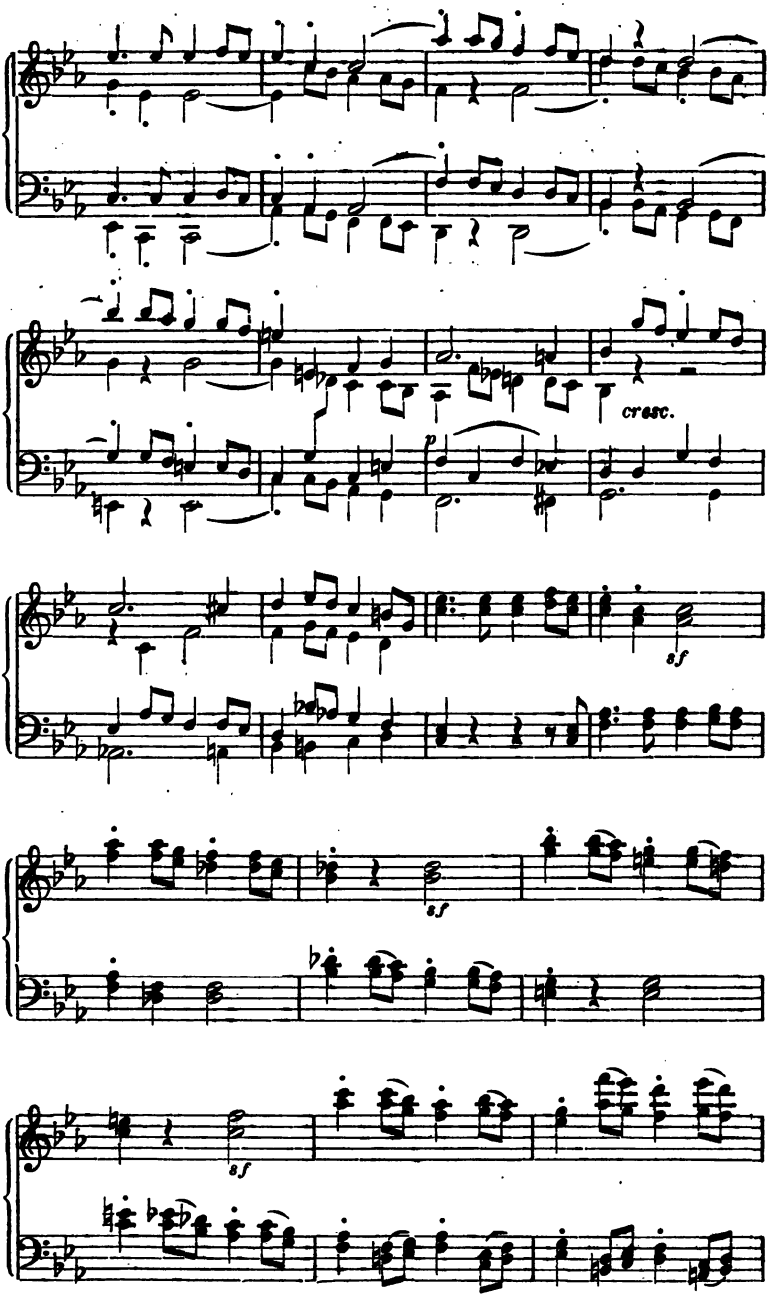
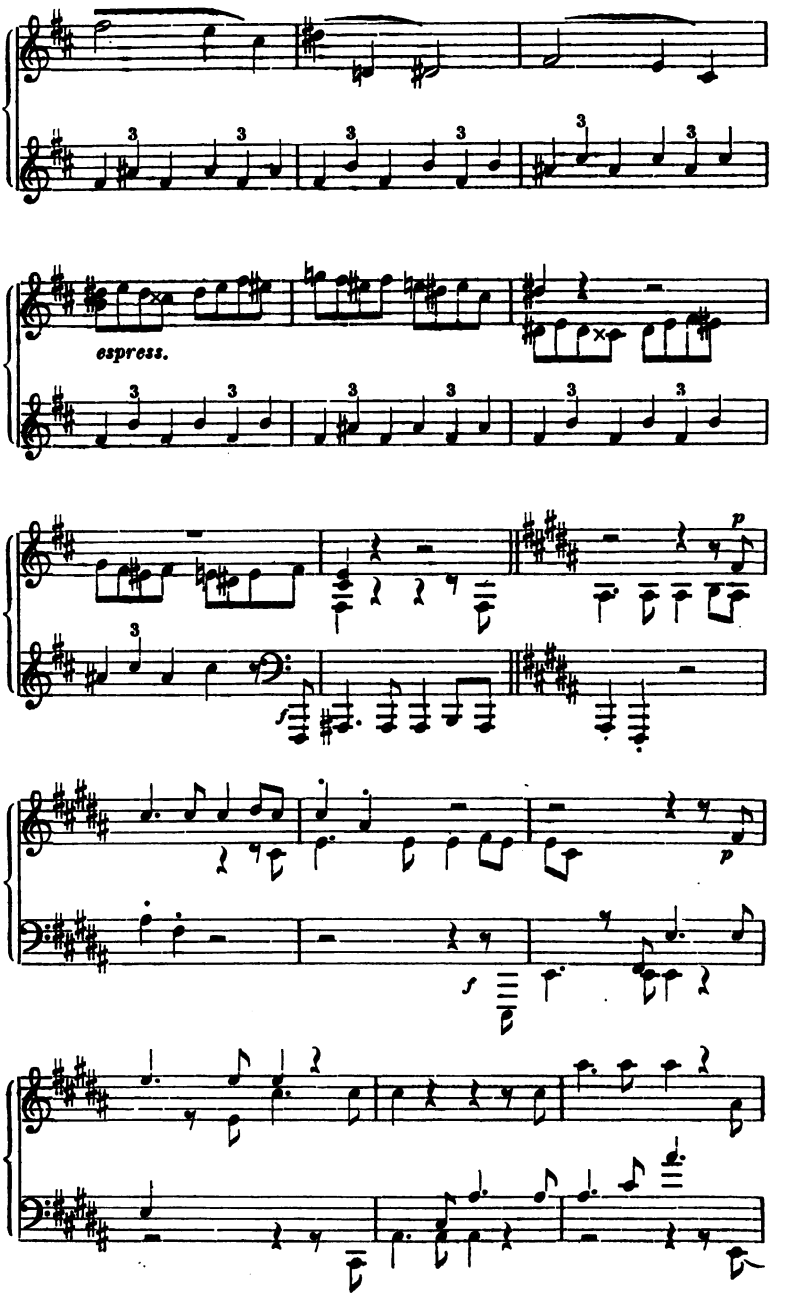
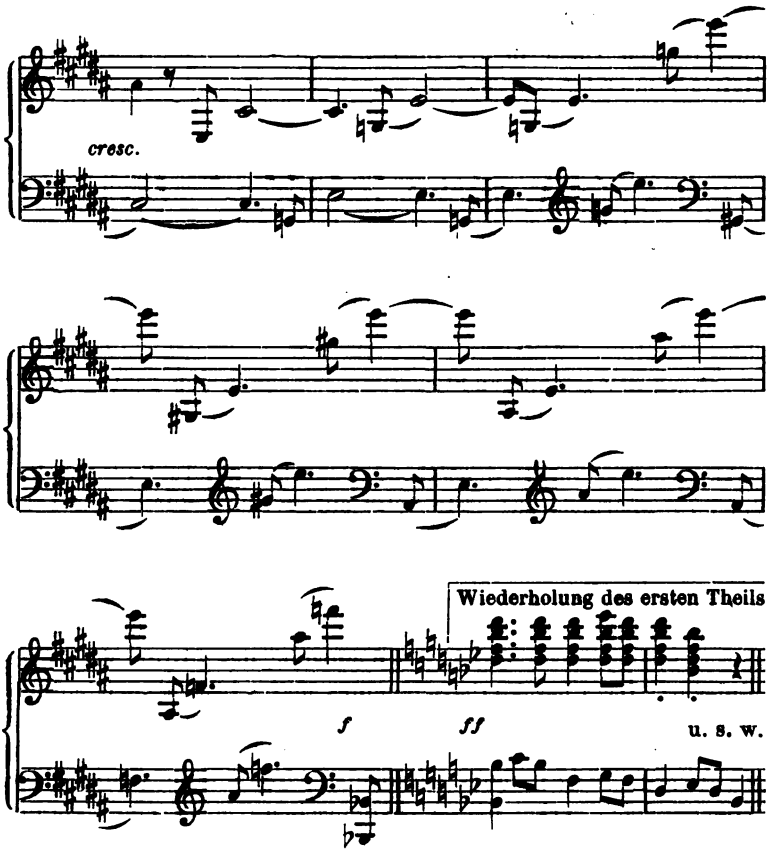
Der zweite Theil des ersten Satzes.

Die Durchführung.

§ 12. Beim Beginne des zweiten Theiles wird in den meisten Fällen die Tonart, in welcher der erste Theil geschlossen hat, entweder sofort oder kurz nach dem Anfange des zweiten Theiles verlassen. Wir sehen eines der Hauptthemen, oder auch nur ein Motiv aus einem derselben in anderer Tonart eintreten. Mitunter dient auch das Motiv der letzten Koda als Anknüpfung. Gleichviel aber, woher das Material zur Durchführung aus dem ersten Theile entnommen sei, Zweck derselben bleibt stets, neue Gestaltungen aus dem bereits vorhandenen Materiale herauszubilden. Darum ist es keineswegs nothwendig, in der Durchführung etwa alle schon im ersten Theile enthaltenen Themen und Motive benützen zu wollen. Die eigentliche thematische Arbeit ist vielmehr besser durch ein charakteristisches Motiv zu geben, als durch die Verwendung mehrerer Themen und Motive. Bestimmte Regeln und Gesetze lassen sich hierbei jedoch nicht aufstellen; es muss der Phantasie des Tonsetzers anheimgegeben werden, wie und womit er in jedem einzelnen Falle die Durchführung gestalten will, und welche Kette von Modulationen durch die thematische Arbeit gebildet werden soll, um späterhin die Wiederholung des ersten Theiles in der herrschenden Haupttonart anzuknüpfen.

Der im Kontrapunkt und in der Fuge bewanderte Kunstjünger weiss, dass aus dem Thema und einem oder zwei gleichbleibenden, stets mit dem Thema wiederkehrenden Kontrapunkten eine grosse Anzahl verschiedenartiger Gestaltungen hervorgebracht werden können, jenachdem die eine oder die andere Stimme das Thema oder einen der Kontrapunkte führt, und jenachdem das Tongeschlecht aus Dur nach Moll und umgekehrt wechselt, wie ja auch der Wechsel von Tonarten gleichen Geschlechts bei drei- und vierfach zu verkehrenden kontrapunktischen Sätzchen durch die Vertauschung der verschiedenen Stimmen neue Gestaltungen desselben Materials erscheinen lässt. Die Beschränkung, welche im strengen

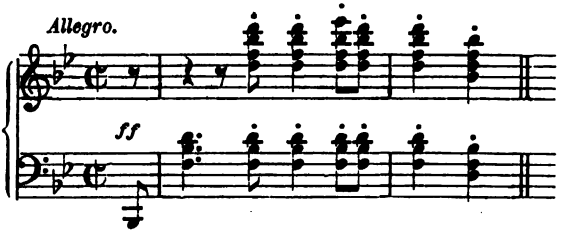
Stile der Fuge angewendet werden muss, ist aber für die thematische Arbeit der Durchführung nicht vorhanden. Hier ist der Phantasie des Schaffenden ein weiterer und freierer Spielraum gelassen, und wir sehen namentlich in Werken für Klavier häufig Durchführungssätze, in denen kontrapunktische Verbindungen eigentlich gar nicht oder nur in sehr geringem Grade vorhanden sind. Wir können darum auch eine Art von thematischer Arbeit ohne kontrapunktische Verknüpfungen für den Stil der freien Komposition annehmen, und gerade der Klaviersatz legt uns Beschränkungen für die Durchführung auf, die beim Zusammenwirken mehrerer oder vieler Instrumente in der Kammer- oder Orchestermusik hinwegfallen. So sehr auch die Technik des Klavierspieles heutzutage entwickelt ist, so gross auch die Fertigkeit und Sicherheit unserer künstlerischen und liebhaberischen Spieler sei, so ist es doch nicht möglich, die Grenzen, welche dem gebundenen Spiele gesteckt sind, zu überschreiten. Man kann auf dem Klaviere nicht mehr als zwei selbständige Stimmen mit jeder Hand führen; dabei muss die Rücksicht genommen werden, dass diese beiden Stimmen die Entfernung einer Oktave nicht überschreiten, und selbst wenn diese Rücksicht beobachtet wird, so gehört die Ausführung eines andauernd streng vierstimmig kontrapunktisch geführten Satzes zu den schwierigen Aufgaben. Obschon in den Fugen des »wohltemperirten Klaviers« keineswegs immer alle Stimmen beschäftigt sind, und Bach der Ausführbarkeit überall möglichst Rechnung trägt, so finden sich dennoch einige aussergewöhnlich schwierige Stücke in diesem Werke vor. Wir erinnern hier nur an die dreistimmige *cis*-moll-Fuge (No. 4, B. II), an die vierstimmigen Fugen in *a*-moll und *h*-moll (No. 20 und 24 B. I) und an andere Fugen von gleicher Schwierigkeit. In den beiden fünfstimmigen Fugen des »wohltemperirten Klaviers« treten alle fünf Stimmen nur in wenigen Takten zusammen.

Aus den hier angeführten Gründen erklärt es sich leicht, dass Beethoven in seinen Klaviersonaten die Durchführungstheile verhältnissmässig viel seltener mit kontrapunktischen Verknüpfungen ausstattet, als er dies in anderen Werken thut, wo ihm geeignetere Mittel zur Verfügung stehen. Nichtsdestoweniger aber finden wir dennoch in fast allen Durchführungstheilen der Sonaten einige oder mehrere kontrapunktisch gehaltene Stellen und wir führen hier nur eine derselben (aus der »Sonate für das Hammerklavier«, *B*-dur, op. 106) an.

Allegro.
70.
p
sempre p
cresc.
più cresc.
f

cresc.
sf
sf
sf

espress.

Beethoven schliesst den ersten Theil in der Tonart, in welcher er das zweite Thema gebracht hat, in *G*-dur. Dies ist ein Grundsatz, der in den allermeisten Fällen beobachtet wird, doch kann auch, falls das zweite Thema in Moll war, die auf gleicher Höhe befindliche Durtonart für den Kodalsatz und für den Schluss des Theiles gebracht werden, wie dies beim ersten Theile des ersten Satzes der »Sonate pathétique« der Fall ist. Den umgekehrten Fall sehen wir im Schlusse des ersten Theiles der »Sonata appassionata« (op. 57), wo auf das in *As*-dur auftretende zweite Thema der Kodalsatz in *as*-moll, und in dieser Tonart der Schluss des Theiles erfolgt.

Nach dem Schlusse des ersten Theiles verlässt Beethoven in der beregten »Sonate für das Hammerklavier« die Tonart sofort und benutzt das erste zweitaktige Motiv der letzten, den ersten Theil schliessenden Koda zur Einleitung in die eigentliche Durchführung,

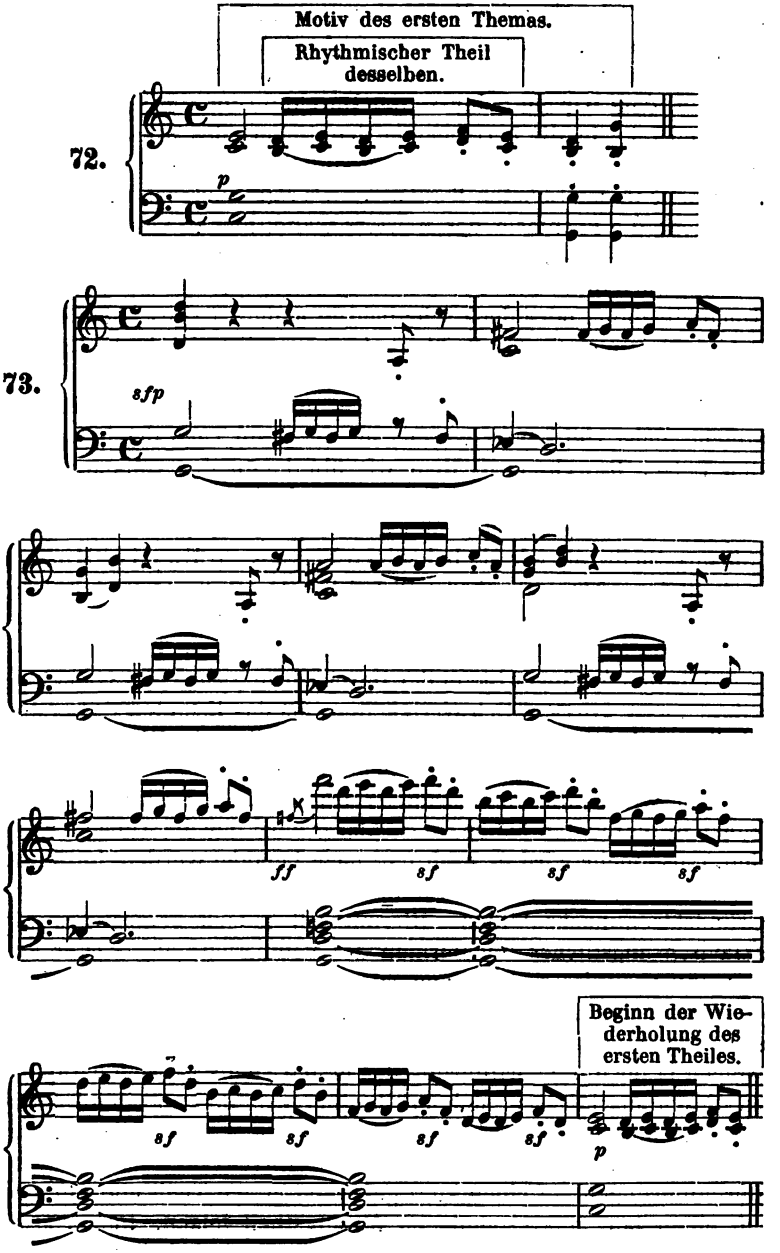
welche wir in Beispiel 75 gezeigt haben. Diese selbst besteht zum allergrössten Theile in der thematischen Verarbeitung des ersten Motivs vom ersten Thema.

71.



Nach der gewaltigen Steigerung, welche in den Takten 56, 57, 58, 59 und 60 ihren Gipfelpunkt erreicht, lässt Beethoven den der Schlusskoda des ersten Theiles vorangehenden Kodal-Seitensatz anklingen und variirt denselben. Danach tritt (Takt 73 von Beispiel 75) abermals das erste Motiv auf, welches durch vier Takte imitatorisch verwendet wird. In den letzten zehn Takten wird nur der Anfangsrhythmus des Motivs ♪ | 𝅗𝅥. in abermaliger Steigerung zur Einleitung in die Wiederholung des ersten Theiles gebraucht.

Der Schüler ersieht hieraus, dass fast die ganze Durchführung dieses Sonatensatzes durch die Benutzung des einen Motivs gebildet ist. Das Charakteristische eines Motivs besteht meistentheils mehr in seiner rhythmischen als in seiner melodischen Bildung. Wir finden Durchführungstheile, in denen fast ausschliesslich der Rhythmus eines Motivs verwendet wird, um auf Grund dieses jederzeit leicht erkennbaren rhythmischen Theiles eines Themas neue und wesentlich andere Gestaltungen zu Tage zu fördern. Dazu dient ein öfterer Wechsel der Tonart; ein längeres Verweilen in derselben Tonart ist dem Wesen der Durchführung weniger eigen. Mit dem Durchlaufen verschiedener Tonarten soll eine Steigerung Hand in Hand gehen. Dabei wolle man berücksichtigen, dass die herrschende Grundtonart des Satzes nie längere Zeit in der Durchführung berührt werden soll; diese soll vielmehr erst mit der Wiederholung des ersten Theiles neu auftreten. Viele Durchführungstheile endigen mit einem Orgelpunkte auf der Dominante der Haupttonart vor dem Wiedereintritt des ersten Themas bei der Wiederholung des ersten Theiles. Wir zeigen einen solchen Orgelpunkt, in welchem zuerst das ganze Motiv, in den letzten vier Takten nur ein rhythmischer Theil des Motivs vom ersten Thema verwendet wird, in den folgenden Beispielen. Dieselben sind der Beethoven'schen Sonate (*C*-dur, op. 2, No. 3) entnommen.



Während wir nach den vorhandenen Mustern der klassischen

Meister einen bestimmten Modulationsgang im ersten Theile nahebei genau und nur wenigen, seltenen Ausnahmen unterworfen, angeben konnten, ist dies für die Durchführungstheile nur insoweit möglich, dass wir am Schlusse der Durchführung die Vorbereitung zur Rückkehr in die herrschende Haupttonart des Satzes als nothwendig bezeichnen müssen. Der Modulationskreis der Durchführungstheile in den Sonaten Beethoven's zeigt sich mannigfach verschieden; die Phantasie des Meisters waltet hier in voller Freiheit. Nur das Eine lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass der Durchführungstheil, immer modulatorisch gestaltet, meist schon in anderer Tonart beginnt, oder doch sehr bald in andere Tonart, als die des Schlusses vom ersten Theile übergeht, um schliesslich in die Grundtonart des ganzen Satzes zurückzuführen.

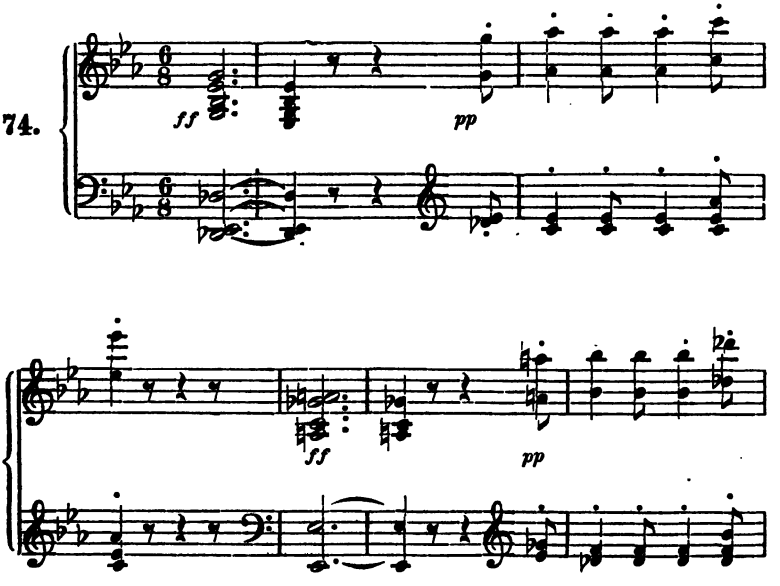
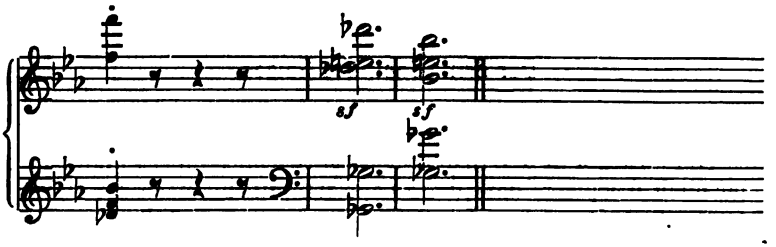
Aeltere Meister begnügten sich mit Durchführungstheilen, welche meist viel kürzer waren, als der erste Theil der betreffenden Sätze. Beethoven, dem wir überhaupt den vollkommenen Ausbau der symphonischen Formen verdanken, giebt uns in allen seinen Werken meist viel breiter und ausgeführter gestaltete Durchführungstheile, als wir sie bei seinen Vorgängern Haydn, Mozart u. A. finden. Nirgends aber sind bei Beethoven, trotz der meist sehr knapp gehaltenen ersten Theile die Durchführungstheile breiter ausgesponnen, als der vorangegangene erste Theil.

Für den Anfänger bietet der Durchführungstheil eines Sonatensatzes meist grössere Schwierigkeiten, als das Erfinden des ersten Theiles. Wir können hier nur das ernste Studium der Werke grosser Meister empfehlen; jemehr der Schüler sich in diese Werke vertieft, die wir als die Offenbarungen des innersten Wesens der Tonkunst zu betrachten haben, umso klarer wird ihm die Aufgabe werden, umso mehr wird er nach und nach befähigt werden, im Sinne der Meister zu schaffen und je nach seiner Begabung in ähnlichen Grundsätzen nachzubilden. Hiermit soll jedoch keineswegs ein sklavisch ängstliches Nachformen des Modulationsganges oder des Längenverhältnisses der einen oder anderen Durchführung eines oder mehrerer Sonatensätze gemeint sein. So wie der erste Theil sich organisch gestalten muss, so muss auch die Durchführung, welche ja doch die Fortführung des ersten Theils ist, sich natürlich an diesen anschliessen, sich aus ihm herausbilden und den Uebergang zur abermaligen Wiederholung des ersten Theiles vermitteln. Daher können unter Umständen auch verhältnissmässig längere Durchführungen auf einen kurz gefassten ersten Theil und kürzere auf einen lang ausgesponnenen Anfangstheil folgen. Immer aber wird der erste Theil, auch wenn er sehr kurz gehalten ist, sich breiter darstellen, als die Durchführung.

Der dritte Theil des Satzes.

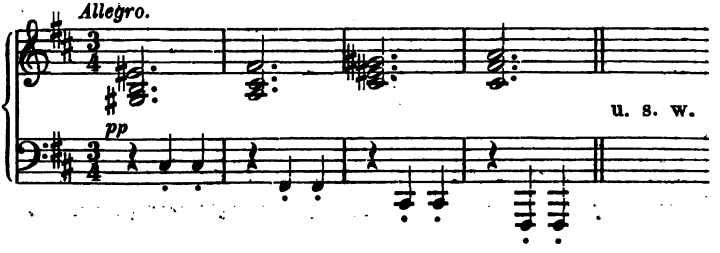
§ 13. An die Durchführung pflegt sich in den allermeisten Fällen das erste Thema in der Grundtonart anzuschliessen; es finden sich aber auch Beispiele, dass das zweite Hauptthema nach der Durchführung in der Haupttonart zuerst gebracht wird, und dass das erste Thema in derselben Tonart erst später, zuweilen verkürzt, mitunter auch gar nicht mehr erscheint. Das Letztere kann jedoch nur dann der Fall sein, sobald das erste Thema in der Durchführung mehrfach wiederholt, wenn auch mit Veränderungen ausgeführt, zu Gehör gebracht wurde, so dass eine abermalige Wiederholung in der Haupttonart unnöthig und ermüdend wäre.

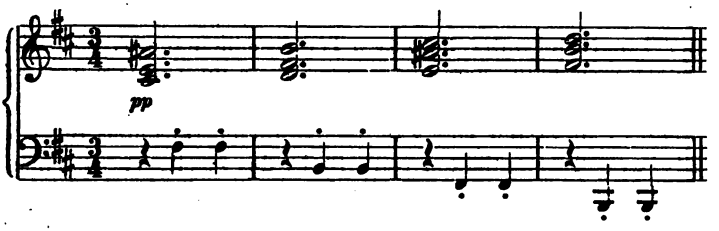
Zuweilen genügt eine gekürzte Darstellung des ersten Themas nach der Durchführung. Auch die Ueberleitung zum zweiten Thema wird häufig in gedrängterer Weise gegeben, als dies im ersten Theile der Fall war. So giebt Beethoven in der Sonate (*Es*-dur, op. 7) im ersten Theile 34 Takte, ehe er den unter Beispiel 58 gezeigten Orgelpunkt erreicht. Bei der Wiederholung nach der Durchführung giebt er nur 26 Takte, um zu dem entsprechenden Orgelpunkte auf *B* zu gelangen. Die Verkürzung entsteht durch die Auslassung des kleinen, im folgenden Beispiele angeführten Seitensätzchens.

74.

Demnach tritt das zweite Thema im ersten Theile im 59. Takte, nach der Durchführung im 51. Takte ein. Der Schüler ersieht daraus, dass weniger wichtige Seitensätze des ersten Theiles im dritten Theile auch ganz wegfallen können.

Viel auffallender ist die Verkürzung im ersten Satze der Sonate (*G*-dur, op. 31, No. 1), wo den 65 Takten des ersten Theiles (vom Anfange bis zum zweiten Thema) nur 24 Takte des dritten Theiles gegenüberstehen. Ein ähnliches Verhältniss findet in der Sonate (*d*-moll, op. 31, No. 2) im ersten Satze statt. Verlängerungen dieser Abtheilung sind ungleich seltener; wir führen hier die Sonate (*C*-dur, op. 53) an, wo im ersten Satze das zweite Thema des ersten Theiles nach 34 Takten, im dritten aber erst nach 40 Takten erscheint.

Die Wiederholung des ersten Seitensatzes vor dem zweiten Thema sehen wir verschiedenartig gegeben. In den aus Durtonarten gehenden ersten Sätzen der Sonaten (op. 2, No. 3 und op. 22) sind die Seitensätze, welche im ersten Theile in der Tonart der Dominante gegeben waren, im dritten Theile in der Tonart der Tonika wiederholt. Der in *g*-moll beginnende erste Seitensatz der *C*-dur-Sonate (op. 2) hebt im dritten Theile in *c*-moll an. Der im ersten Theile der *B*-dur-Sonate in *F*-dur stehende erste Seitensatz wird im dritten Theile in *B*-dur gegeben. Anders ist es in der *D*-dur-Sonate (op. 10, No. 2); der daselbst im ersten Theile in der parallelen Molltonart (*h*-moll) beginnende erste Seitensatz, wird im dritten Theile in *e*-moll angefangen. Der unter Beispiel 65 in der Durtonart der unteren grossen Terz beginnende Seitensatz hebt bei der Wiederholung einen Ton tiefer an. Der in der Sonate (op. 28) folgendermassen beginnende Seitensatz:

75.

stellt sich im dritten Theile eine Quarte höher dar:

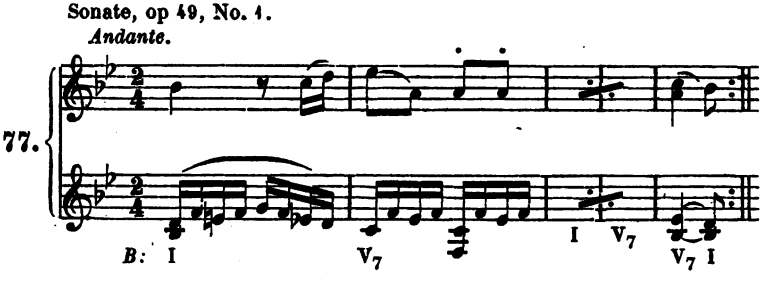
76.

Die Transpositionen der Seitensätze haben den Zweck, die entsprechende Ueberleitung zum zweiten Thema derart zu bilden, dass, wenn dieses im ersten Theile des Satzes in der Tonart der Dominante gegeben war, es in der Tonart der Tonika im dritten Theile wiedergebracht werden konnte. In solchen Fällen, wo das zweite Thema zuerst in der Tonart der oberen grossen Terz gebracht wurde, erscheint es zuweilen im dritten Theile zuerst in der Tonart der unteren grossen Terz und wendet sich danach später in die Grundtonart der Tonika. Man vergleiche hierzu den ersten Satz der *C*-dur-Sonate op. 53 von Beethoven. Im Allgemeinen aber wird der Grundsatz beobachtet, dass in Sätzen, welche aus einer Durtonart gehen, das zweite Thema, gleichviel ob es im ersten Theile in der Tonart der Dominante oder in einer anderen Tonart gegeben war, im dritten Theile gänzlich in der Tonart der Tonika wiederholt wird. Man vergleiche hierzu den ersten Satz der »Sonate für das Hammerklavier« (*B*-dur, op. 106), die dritte Ouverture zu »Leonore« und andere Sätze.

Geht der Satz aus einer Molltonart, und war das zweite Thema in der parallelen Durtonart gegeben, so finden wir dasselbe bei älteren Meistern im dritten Theile häufig nach Moll übertragen in der Tonart der Tonika wieder. Das verändert natürlich den Charakter des Themas, es hat aber ein derartiges Verfahren den nicht zu unterschätzenden Vortheil, die vollkommene Einheit der Tonart im dritten Theile herzustellen. Beethoven verfährt hierin jedoch auch mit grösserer Freiheit als seine Vorgänger. Das zweite Thema seiner Sonate (*c*-moll, op. 10 No. 1) steht in *Es*-dur; im dritten Theile erscheint es zuerst in *F*-dur und danach erst nach *c*-moll übertragen. Das zweite Thema der »Sonate pathétique« (op. 13) beginnt im ersten Theile des ersten Satzes in *es*-moll und bringt den darauf folgenden Nebensatz in *Es*-dur; im dritten Theile hebt dieses Thema in *f*-moll an, der folgende Nebensatz wird nach *c*-moll übertragen.

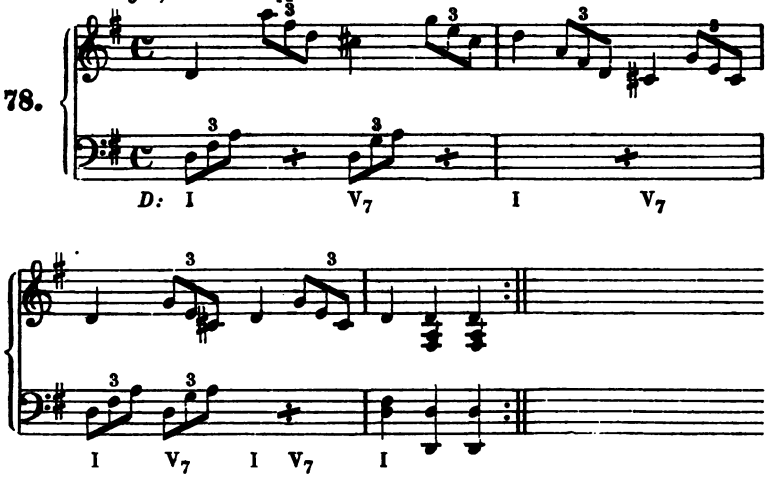
Neuere Meister bringen das in Dur stehende zweite Thema im dritten Theile fast immer in der — mit dem in Moll gegebenen

ersten Thema auf gleicher Höhe stehenden — Durtonart wieder, wenn das zweite Thema im ersten Theile in der parallelen Durtonart oder in der Tonart der unteren grossen Terz erschienen war. Es finden sich jedoch auch Fälle, dass das zweite Thema im dritten Theile in der Durtonart der unteren grossen Terz wiedergebracht wurde, wenn es im ersten Theile in der parallelen Durtonart der oberen kleinen Terz enthalten war. Steht das zweite Thema eines Mollsatzes im ersten Theile in der Molltonart der Dominante, so wird es im dritten Theile stets in der Molltonart der Tonika wiederholt. Man vergleiche hierzu die ersten Sätze der Sonaten (*d*-moll, op. 31, No. 2 und *e*-moll, op. 90) von Beethoven.

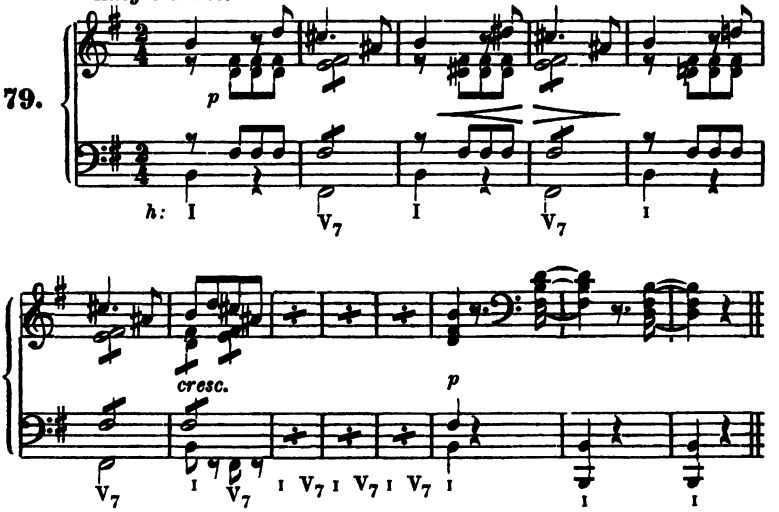
Der Kodal-Seitensatz, die kleine Koda des Theils und die ausgeführte grosse Koda des Satzes.

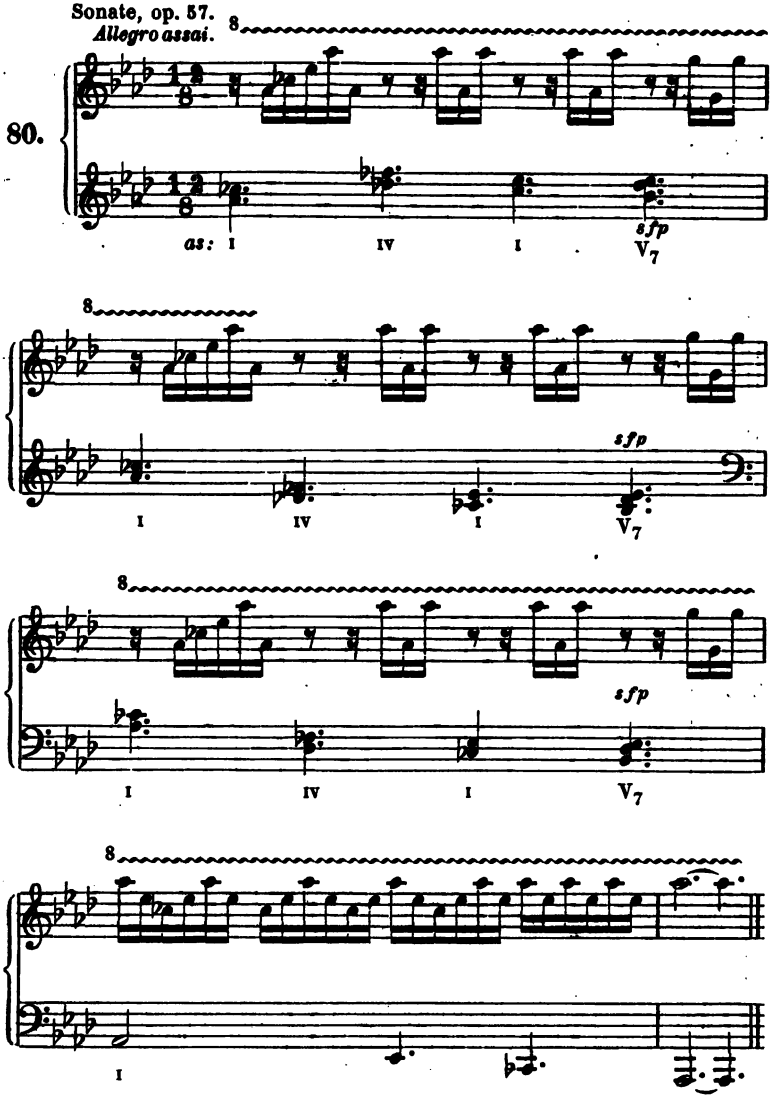
§ 14. In kürzeren Sonaten- oder Sonatinensätzen ist nach dem zweiten Thema ein Seitensatz häufig nicht vorhanden; es reiht sich die Koda des Theils sofort an den Schluss des Themas. Wir haben es schon oben (Seite 70) ausgesprochen, dass die kleine Koda eigentlich nichts Anderes enthält als eine zwei- oder mehrmalige Wiederholung der Schlusskadenz, in mehr oder weniger vollkommener Art gebildet, entweder nur durch den Dominant-Accord und den der Tonika, oder durch die Accorde der zweiten (oder vierten), fünften und ersten Stufe, zu deren Unterstützung zuweilen noch andere Accorde treten, welche sich jedoch stets auf alterirte Wandelungen des Accordes der zweiten Stufe zurückführen lassen. (Siehe Harmonielehre, Kap. XXII, § 68, Beisp. 378.) Der besseren Veranschaulichung halber zeigen wir hier einige Theilkoden Beethoven'scher Sonaten:

78.

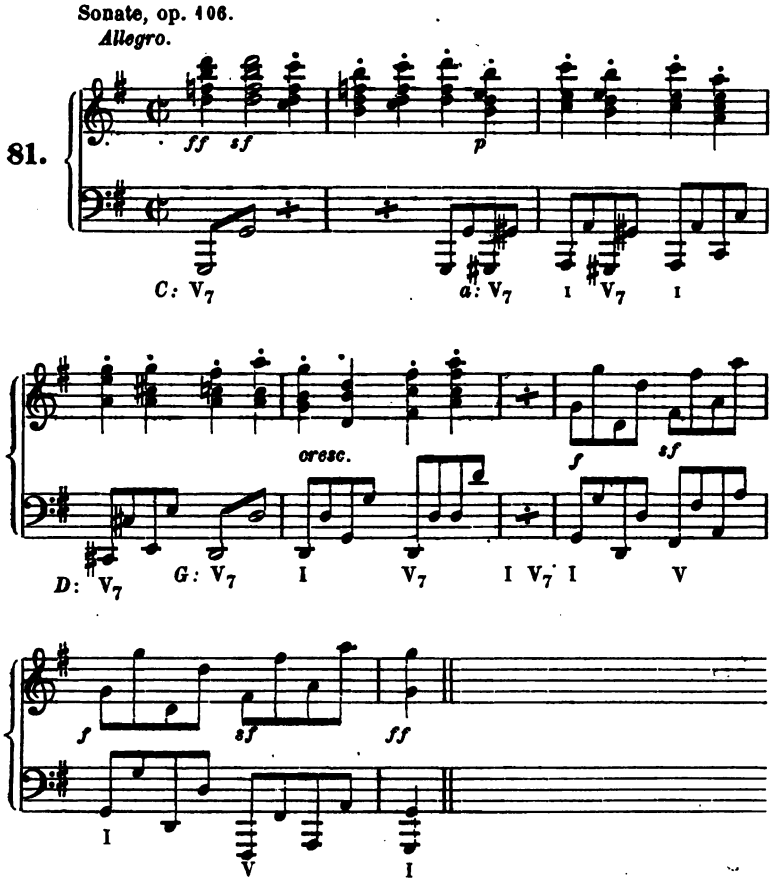
Sonate, op. 49, No. 2.

Allegro, ma non troppo.

79.

Sonate, op. 31, No. 1.

Allegro vivace.

Die drei vorstehenden Beispiele zeigen uns die Harmonien der Dominante und der Tonika. Im Beispiel 79 finden wir eine besondere Eigenthümlichkeit Beethoven's, den raschen Wechsel von Moll, Dur und Moll gleicher Tonhöhe. Beispiel 80 zeigt uns eine Theilkoda durch die Accorde der ersten, vierten, ersten und fünften Stufe gebildet.

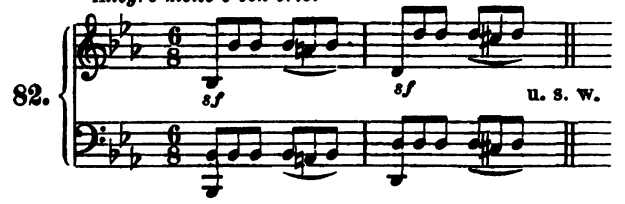
80.

Eine durch Hinzuziehung anderer, die Hauptkadenz vervollständigender, Accorde gebildete Theilkoda zeigt uns der erste Satz der *B*-dur Sonate (op. 106) von Beethoven; aber auch hier dient in den letzten fünf Takten der Wechsel von Dominant- und Tonika-Accord zur möglichst vollkommenen Bekräftigung des Theilschlusses.

81.

Wir bemerken hierbei ausdrücklich, dass die kleine Koda des ersten Theils jederzeit im dritten Theile, selbstverständlich in die betreffende Tonart übertragen wiederholt wird; dies geschieht auch dann, wenn nach derselben eine Verlängerung des Schlusses, sei es durch einige hinzugefügte Takte oder durch eine weiterausgeführte grosse Koda hinzutritt.

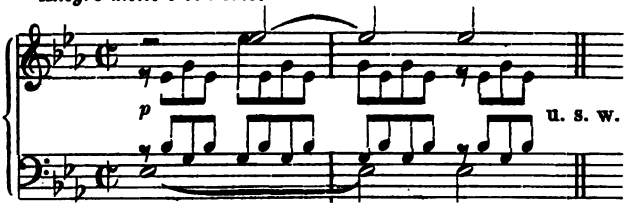
In vielen Fällen trägt der dem zweiten Thema nachfolgende, der kleinen Koda vorangehende Seitensatz selbst schon Kodalcharakter an sich. Wir führen zu diesem Zwecke einige Anfänge derartiger Seitensätze an, welche der Schüler in den betreffenden Sonaten von Beethoven des Weiteren einsehen möge. Diese Seitensätze bewegen sich auf den Accorden einer breit ausgeführten Hauptkadenz.

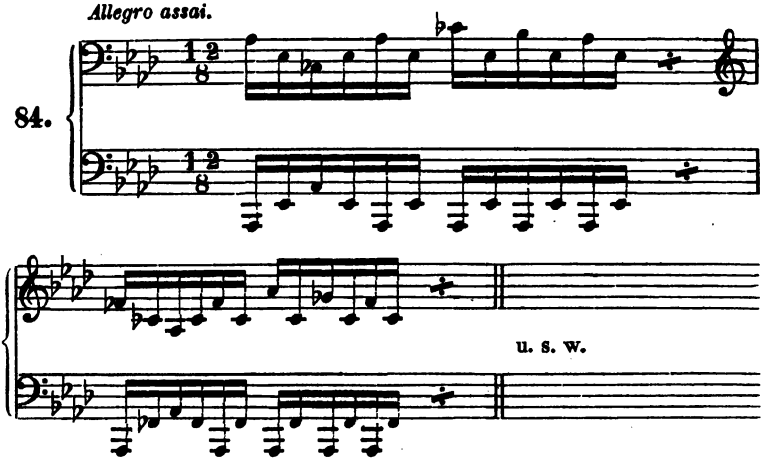
Sonate, op. 7, Satz I.
Allegro molto e con brio.

82.



Sonate, op. 13, Satz I.
Allegro molto e con brio.

83.

Sonate, op. 57, Satz I.
Allegro assai.

84.

Folgt auf den zweiten Seitensatz noch ein kleiner dritter, wie dies in den Sonaten op. 7 und op. 13 der Fall ist, so trägt dieser ebenfalls, ja meist noch mehr den Charakter der Koda an sich. Alle derartigen Seitensätze des ersten Theils werden im dritten Theile, entsprechend transponirt, wiederholt. Sind deren zwei vorhanden, so genügt die Wiederholung derselben und der kleinen Koda zum vollständigen Abschlusse des Satzes, wie dies bei den kürzeren Sonatensätzen älterer Meister (und auch bei Beethoven, Sonate op. 22, Satz I) häufig vorkommt. In den meisten Fällen wird aber

der kleinen Koda im dritten Theil ein, wenn auch nur um wenige Takte verlängerter Abschluss gegeben, wie Beethoven dies in den ersten Sätzen der Sonaten (op. 49, Nr. 1 und 2, op. 78 und op. 90) thut.

Aeltere Meister schreiben vielfach auch eine Wiederholung der Theile von der Durchführung an vor. Auch Beethoven thut dies noch in dem ersten Satze der Sonate op. 78. Diese Wiederholung war vielleicht für die kleineren Formen früherer Zeit zweckmässig. Seit wir jedoch die Errungenschaft der grossen, weitausgeführten Schlusskoda des Satzes durch Beethoven besitzen, ist die oben erwähnte Wiederholung unnöthig goworden.

Die Schlusskoda kann dreierlei Art sein; sie kann erstens in schnellerem Zeitmasse (Stretta) ein Motiv des Satzes noch einmal gedrängt vorführen und eine nochmalige kleine Koda beifügen, wie dies im ersten Satze der Beethoven'schen Sonate (op. 57) der Fall ist, zweitens einen neuen selbständigen Gedanken bringen, wie dies im Finalsatze der erwähnten Sonate vorkommt, und drittens kann sie an den Schluss des dritten Theils noch eine zweite kleinere Durchführung anhängen, wie dies beim ersten Satze der Sonate (op. 53) der Fall ist. Solche breiter ausgeführte, mit einer zweiten kleineren Durchführung versehene Koden machen eine Wiederholung des zweiten und dritten Theiles überflüssig, sie bilden alsdann einen vierten Theil und vervollständigen den Schluss des ersten, insbesondere aber den des letzten Satzes eines grösseren Musikstückes, und man findet sie nicht nur in Finales, welche die Form eines Sonatensatzes haben, sondern auch in Rondos und in grösseren Variationensätzen, wie in breit angelegten langsamen Sätzen, gleichviel ob solche in ausgeführter Liedform oder in Sonatenform oder mit Alternativ-Mittelsatz gebildet sind. Selbst kleinere Tanzformen, als Menuette, Scherzos und Märsche weisen häufig einen je nach den Verhältnissen des Stückes kleineren oder grösseren ausgeführten Kodaltheil auf, wie schon weiter oben bemerkt wurde. Wir erinnern hier nur an die kleinen Kodaltheile der Menuette in Beethoven's Sonaten (op. 14, Nr. 1 und op. 31, Nr. 3), an die der fünften Variation in der Sonate (op. 26), dem Trauermarsche und dem Finalsatze derselben Sonate zugefügten Kodaltheile, an die Koda des Marsches in der Sommernachtstraum-Musik von Mendelssohn und an die grossartige Koda des Trauermarsches in der heroischen Symphonie von Beethoven.

Die Anzahl und Ordnung der Sätze in der Sonate.

§ 15. Gemeinhin verstehen wir unter einer Sonate ein in drei oder vier Sätzen geschriebenes Musikstück, von denen wenigstens einer, gewöhnlich der erste Satz in der nunmehr erklärten Sonatensatzform ausgeführt ist. Auf diesen pflegt ein Adagio- oder Andantesatz in erweiterter Liedform oder in der Form von Variationen zu folgen. Soll die Sonate nur drei Sätze haben, so folgt alsdann in bewegtem Tempo, Allegretto oder Allegro, der Schlusssatz in der Form eines ausgeführten Rondos oder in der Form des ersten Satzes. Vor oder nach dem langsamen Satze findet sich in viersätzigen Sonaten ein Menuett oder ein Scherzo in raschem Zeitmasse. Wir finden aber die Anzahl wie die Ordnung der Sätze in Beethoven's und anderer Meister Sonaten verschiedenartig. Sonaten in nur zwei Sätzen giebt Beethoven in op. 49, Nr. 1 und 2, in op. 54, op. 78, op. 90 und in op. 111. Die meisten seiner Sonaten enthalten drei Sätze, von denen sich jedoch das Adagio molto in der *C*-dur Sonate (op. 53) als eine breit ausgeführte Einleitung zum darauffolgenden Rondo darstellt, welches in unmittelbarem Anschlusse mit der Bezeichnung »attacca subito il Rondo« am Schlusse der »Introduzione« bezeichnet, sich sogleich an das nicht abschliessende Adagio molto anreihen soll. Somit kann auch diese Sonate unter die zweisätzigen gezählt werden.

Der erste Satz braucht nicht immer in Sonatensatzform geschrieben zu sein. Beethoven's *cis*-moll Sonate (op. 27, Nr. 2, mit dem besonderen Vermerk »Sonata quasi una Fantasia«) beginnt mit dem Adagio sostenuto in Liedform. Die *As*-dur Sonate (op. 26) beginnt mit dem »Andante con Variazioni« und zeigt demnach weder im ersten noch in den darauffolgenden drei Sätzen die Form eines eigentlichen Sonatensatzes. Auch in den Finalsätzen der Sonaten zeigt Beethoven mannigfach verschiedene Formen. Rondos, Sätze in Sonatenform, ausgeführte grosse Variationensätze (siehe op. 109 und op. 111) und Fugensätze (op. 101, op. 106 und op. 110) bilden die Schlusssätze verschiedener Sonaten. Moscheles giebt sogar einem einzigen Sonatensatze den Titel »Sonate melancolique«. Auch in den drei-, meist aber viersätzig gehaltenen Werken der Kammermusik und der symphonischen Orchesterkompositionen finden wir Verschiedenheiten. Wir erinnern hier nur an den in Variationenform gehaltenen Schlusssatz der heroischen Symphonie von Beethoven. Im Allgemeinen nehmen wir die Sonate für Pianoforte allein, für Piano und Violine oder Violoncello in drei Sätzen an. Auch Trios für Piano, Violine und Violoncell enthalten häufig nur drei Sätze,

wogegen Streichquartette, Quintette und andere Kammermusikstücke, wie auch Symphonien meist in vier Sätzen geschrieben sind, und das Finale fast immer in der grossen Form eines ersten Sonatensatzes zeigen. Die Konzertouverture enthält in der Regel nach einer grösseren Einleitung einen breit ausgeführten ersten Sonatensatz mit grosser Koda. Die Ouverturen zu Opern sind zum Theil auch in dieser Form geschrieben, häufig aber geben sie nur ein Potpourri, aus den in der Oper vorkommenden Melodien zusammengestellt, mitunter eine Art von »Phantasie«, in welcher Sätze mit Themen aus der Oper und freie Sätze sich abwechselnd aneinander reihen. Manche Opern, namentlich neuere, besitzen gar keine Ouverture, sondern lassen nur ein kürzeres Vorspiel in der Form einer Entre-Akts-Musik vorangehen. Richard Wagner giebt für seine späteren Opern ausgeführte grosse »Vorspiele« in Liedform, von denen wir als die schönsten und stimmungsvollsten das Vorspiel zu »Lohengrin« und das zu »Tristan und Isolde« hervorheben.

Die Konzerte für Klavier, Violine, Violoncell oder für andere Instrumente weisen fast immer, wie die Sonate, drei grössere Sätze auf, von denen der in der Mitte befindliche langsame Satz, meist der kürzere, zuweilen im Zusammenhange mit dem Finale steht. Der erste Satz beginnt meist mit einem Theile für das Orchester allein; er enthält alsdann den wesentlichen Inhalt, d. h. die Hauptthemen des ersten Satzes in gedrängter Folge. Oft sind beide Themen dann in der Tonart der Tonika dargestellt; danach beginnt mit dem Eintritte des konzertirenden Instruments ein Satz in der üblichen Form des Sonatensatzes, bei welchem jedoch die Wiederholung des ersten Theils wegbleiben muss, da ja das erste »Solo« schon eine ausgeführte und mit Varianten versehene Wiederholung des ersten »Tutti« ist. Neuere Konzerte geben zuweilen den ersten Satz ohne vorangehendes grosses Tutti mit einem kleinen Vorspiel, wie die Klavier-Konzerte von Mendelssohn, oder ohne jedes Vorspiel, wie das Violinkonzert desselben Meisters. Andere Konzerte zeigen die Form einer »Phantasie«, wie das »Konzertstück« von Weber.

Die unter dem Titel »Suite« komponirten Musikstücke zeigen eine beliebige Folge von Sätzen in verschiedenen Formen, als Praeludium und Fuge, Aria in Liedform, ältere und neuere Tänze, wie Sarabande, Gavotte, Menuett, Scherzo und Gigue; auch Variationensätze finden sich darin vor.

Die »Serenade« enthält meist symphonische Sätze und unterscheidet sich kaum wesentlich von der Symphonie. Wie diese als eine grosse Sonate in vier Sätzen für Orchester betrachtet werden kann, so stellt sich auch die Serenade in der gleichen Form als

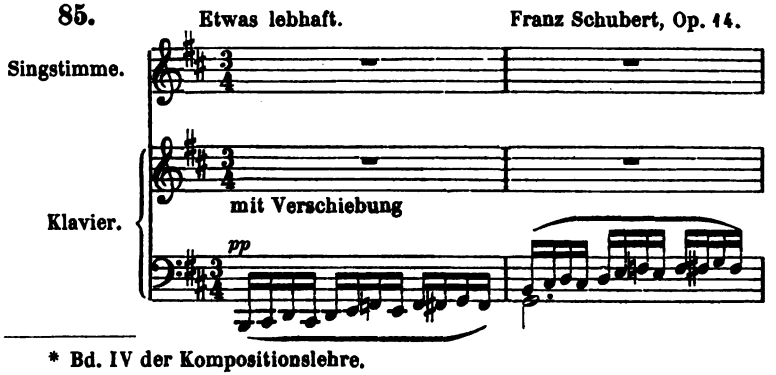
Kammermusikstück für mehrere Instrumente oder als Konzertmusik für Orchester dar. Eingehenderes über alles den Bau und die Bildung von Musikstücken Anlangendes wird der Schüler in des Verfassers Lehrbuche »die Formen in den Werken der Tonkunst*« finden. Hier aber, wie in allen anderen die Technik der musikalischen Komposition betreffenden Disciplinen, wird das sorgfältige und eingehende Studium der Werke klassischer Meister die beste Unterweisung geben.

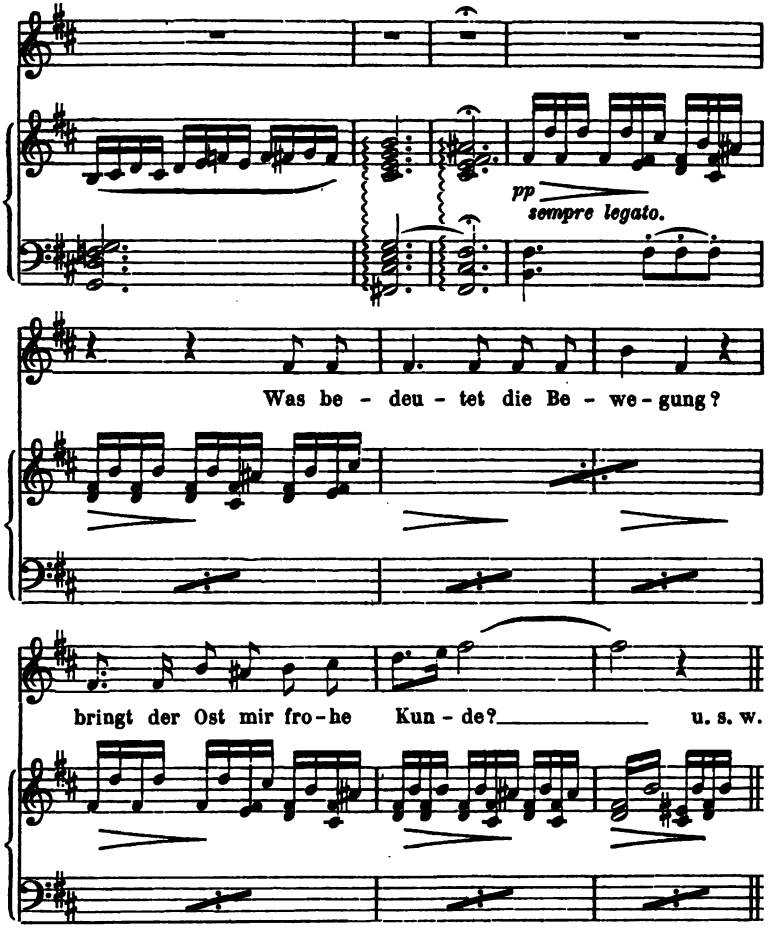
Das Klavier als begleitendes Instrument zum Gesange.

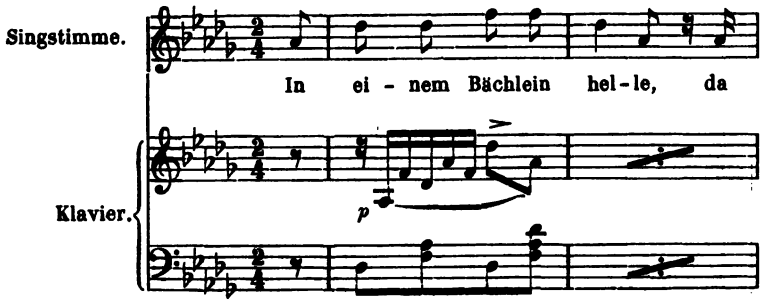
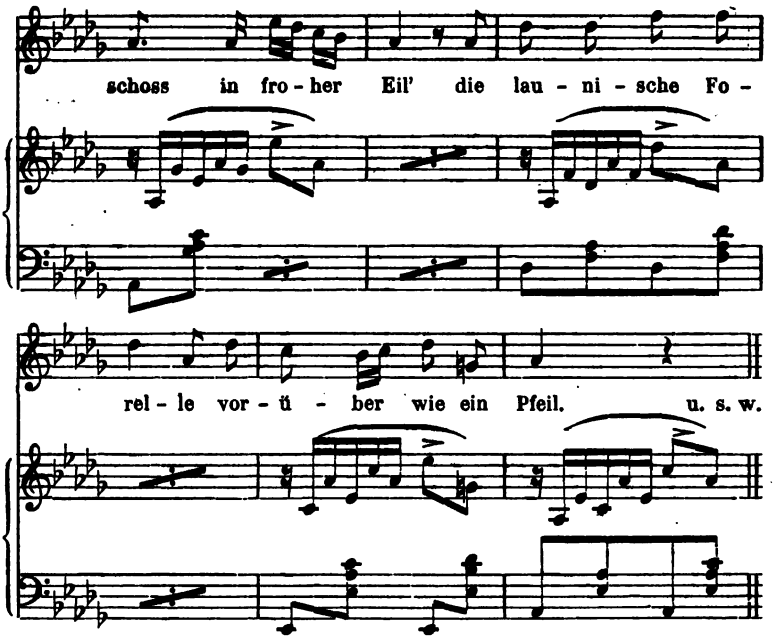
§ 16. Mehr als irgend ein anderes Instrument ist das Klavier zum Begleiten einer oder mehrerer Singstimmen geeignet, nicht nur dadurch, dass es der einzelnen Singstimme jederzeit die volle Harmonie unterlegen kann, sondern auch dadurch, dass es in vielfachen Figuren tonmalerisch charakterisiren und somit die Stimmung wie den Eindruck der Komposition wesentlich erhöhen kann. Das Rauschen des Wassers, das Säuseln des Windes, das Brausen des Sturmes, die Bewegung des Spinnrades, das Klappern der Mühle, die sanfte Bewegung der Wellen, die Schaukelbewegung der Wiege, der Trab des Pferdes und mancherlei Anderes lassen sich durch die Begleitung des Klaviers andeuten. Wir erinnern hier nur an die Begleitung des »Erlkönigs« von Schubert, an die »Müllerlieder«, an die »Winterreise«, an den »Schwanengesang« und an viele andere Lieder und Gesänge desselben Meisters, wie »Gretchen am Spinnrade« u. a. Wir können es uns aber nicht versagen, hier einige Liederstellen mit besonders charakteristischer Begleitung in den folgenden Beispielen anzuführen:

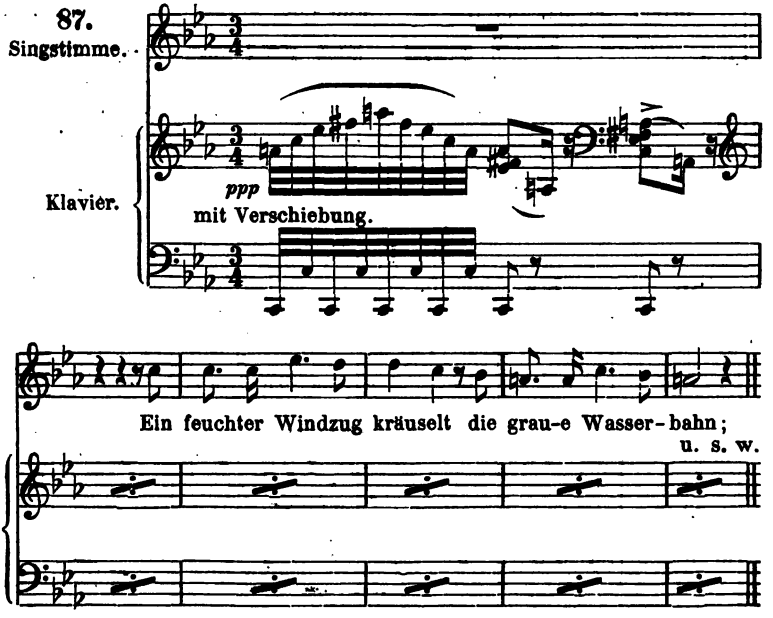
Suleika.

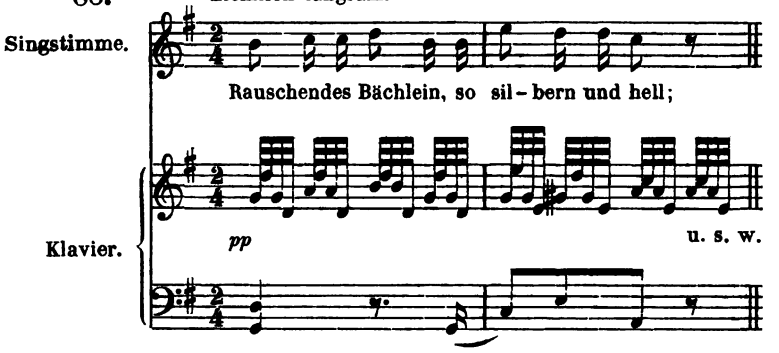
85. Etwas lebhaft. Franz Schubert, Op. 14.

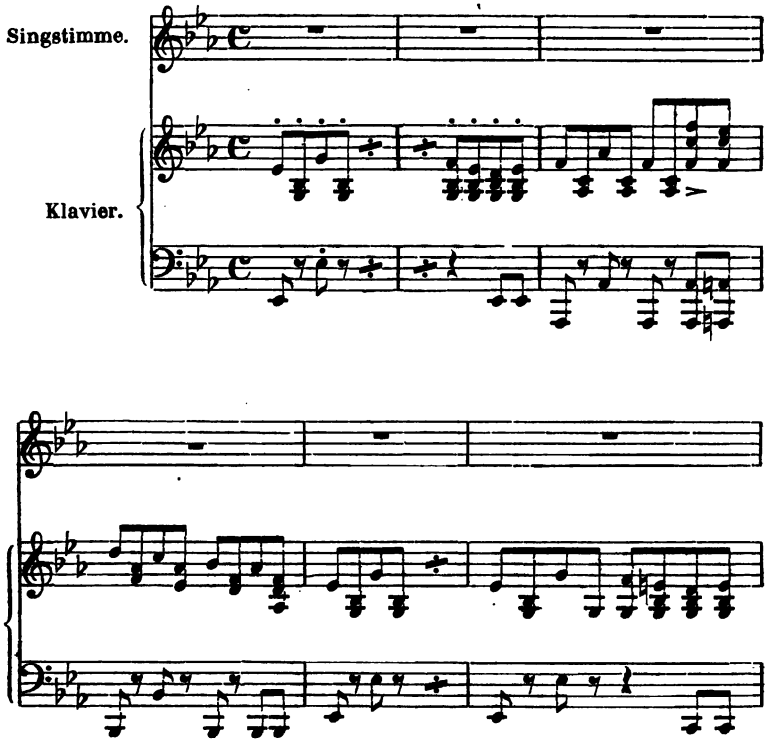
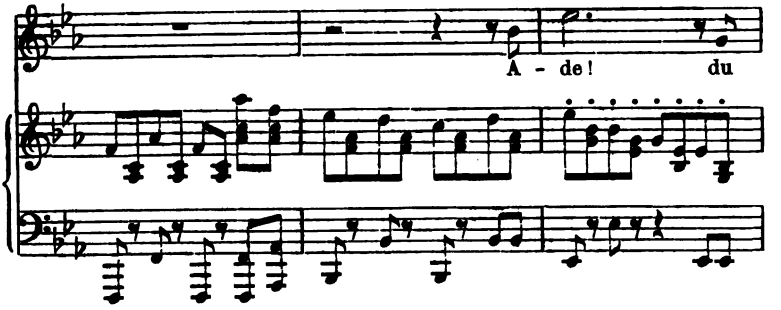
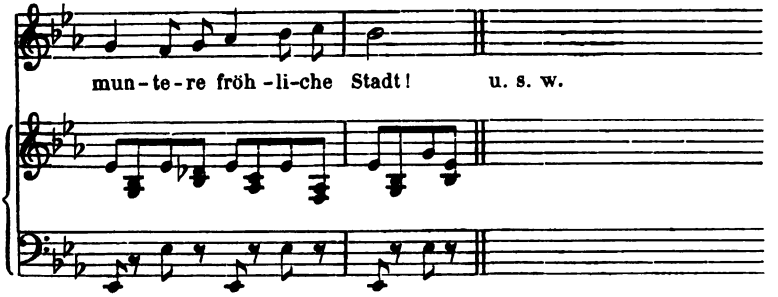


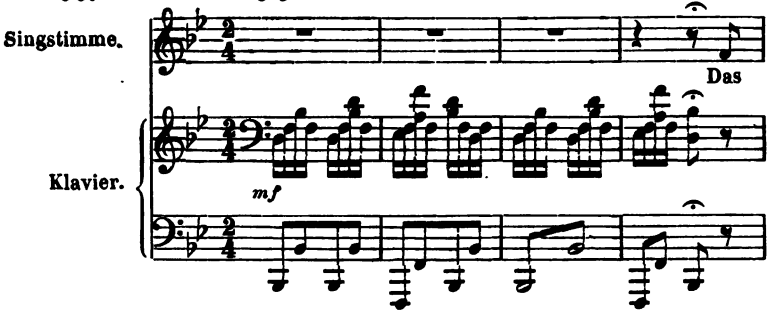
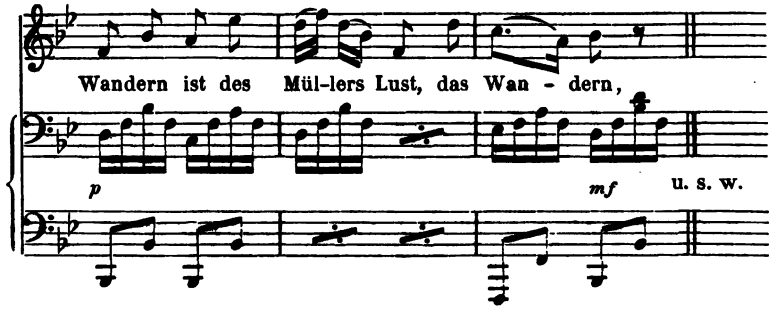
* Bd. IV der Kompositionslehre.

Die Forelle.

86. Etwas lebhaft. Fr. Schubert.

Aus dem Liede „Die Stadt", No. 11 des „Schwanengesanges" von Fr. Schubert.

87.

„Liebesbotschaft" aus dem „Schwanengesang" von Fr. Schubert.

88. Ziemlich langsam.

„Abschied" aus dem „Schwanengesang" von Fr. Schubert.

89. Mässig geschwind.

„Das Wandern“ aus „Die schöne Müllerin“ von Fr. Schubert.

90. Mässig geschwind.

Wie treffend ist in diesen Beispielen die Frage Suleika's, das pfeilschnelle Dahinschiessen der »launischen Forelle«, der »feuchte Windzug«, die Bewegung der Wellen des »rauschenden, silberhellen Bächleins«, der muntere Trott des »lustigen Rössleins«, der fröhliche Schritt des »wandernden Müllers« durch die Begleitung gekennzeichnet. Wie viele verschiedenartig charakterisirende Begleitungen finden sich in den Liedern von Schubert, Weber, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Franz, Reinecke, in den Balladen von Loewe und in vielen bekannten Liedern Bruch's, Rubinstein's und anderer neuerer Meister vor! Alles dies ist nur möglich durch den ausserordentlichen Reichthum an Figuren und Passagen, die mit Leichtigkeit auf dem Klaviere auszuführen sind.

Zu allen diesen Vortheilen, welche das Klavier als Begleitungs-Instrument vor anderen Instrumenten voraus hat, gesellt sich noch der Vortheil, dass es bei der Begleitung von Duetten, Terzetten, Quartetten und Chorgesangswerken mehr als die Orgel alle Klangabstufungen, insbesondere aber die Uebergänge vom *pp* zum crescendo, forte, fortissimo und diminuendo, gleichzeitig mit den Singstimmen geben kann und dabei dennoch deren Intonation unterstützt. Neuerdings finden wir auch vierhändige Klavierbegleitungen; auch können obligate Instrumente z. B. Violine, Violoncell, Klarinette u. a. zur Klavierbegleitung hinzutreten. So bewährt sich das Klavier in vielen Fällen als das vollkommenste und brauchbarste aller Instrumente.

Kapitel III.

Komposition für die Orgel (ital. Organo).

Beschreibung des Instrumentes.

§ 17. Die Orgel ist ein aus einer grossen Anzahl von metallenen und hölzernen Pfeifen zusammengesetztes Instrument; einen Theil dieser Pfeifen sieht man an der Aussenseite des Baues, die meisten befinden sich im Inneren desselben. Das Material der Aussenpfeifen ist englisches Zinn; sie sind in ihrer geschmackvollen, ebenmässigen Ordnung eine Zierde der Orgel. Manche, mitunter viele dieser Pfeifen dienen nur zum Schmucke der Vorderseite, »des Prospekts« der Orgel; alle Aussenpfeifen heissen »Prospektpfeifen«. Durch die Schwingungen der Luft in den Pfeifen

wird der Ton erzeugt. Die Luft tritt aus der »Windlade« in die Pfeifen; durch Züge, »Register« genannt, wird das Einströmen der Luft in die Reihen der Pfeifen eröffnet oder geschlossen. Die Tiefe oder Höhe des Tones wird durch die Länge oder Kürze der Pfeife bedingt. Die einzelnen, je nach Tonhöhe und Klangfarbe verschiedenen Pfeifenreihen nennt man »Stimmen«.

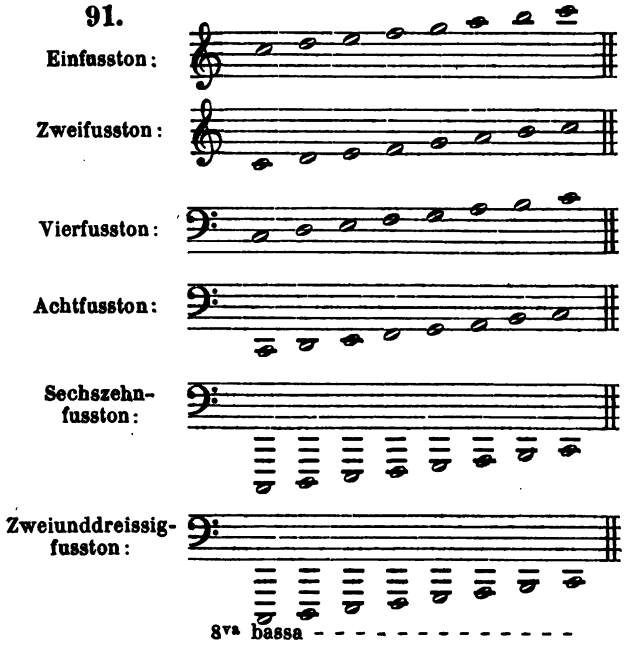
Der Tonumfang der Orgel ist nach der Anzahl der Pfeifen ein verschiedener; grosse Orgeln weisen einen solchen von mehr als acht Oktaven auf. Die höchsten wie die tiefsten Töne können jedoch niemals allein, sondern immer nur in Verbindung mit den Tönen anderer, weniger an den äussersten Grenzen des Instrumentes befindlicher Oktavtöne gebraucht werden.

Den ganzen vielfach zusammengesetzten Mechanismus des Rieseninstruments setzt der Spieler durch das Niederdrücken der Tasten in Bewegung. Diese sind wie auf dem Klaviere chromatisch geordnet; die Orgel besitzt jedoch mehrere Klaviaturen, von denen zwei oder drei — bei sehr grossen Orgeln auch vier — übereinanderliegend, mit den Händen gespielt werden und »Manuale« heissen. Zu den Füssen des Spielers liegt noch eine Klaviatur, deren breitere Tasten von Holz mit den Füssen gespielt werden; diese Klaviatur nennt man das »Pedal«. Jedes Manual zeigt uns eine Tastenreihe von beinahe vier und einer halben Oktave, vom grossen *C* bis zum dreigestrichenen *f*, auch *g* reichend, mit allen chromatischen Zwischentönen. Aeltere Orgeln gehen im Manual nur bis zum dreigestrichenen *d*, auch wohl nur bis zu *c*. Die Tastenreihe des Pedals reicht vom grossen *C* bis zum eingestrichenen *c* und *d*, auch wohl bei neueren Orgeln um einen oder zwei Töne höher. Mittelst dieser Tastenreihen können alle Töne der Orgel, ebensowohl höhere als tiefere Töne sehr verschiedener Stimmen zum Klingen gebracht werden. Die Stimmen sind den verschiedenen Manualen und den Pedalen zugetheilt; das erste Manual, Hauptmanual genannt, besitzt davon stets die meisten.

Die Stimmung einer jeden Orgel ist stets der Achtfusston, in welchem alle Töne in ihrer natürlichen Tonhöhe, d. h. so wie sie geschrieben sind, erklingen. Die Benennung »Achtfusston« ist daher abzuleiten, dass eine Orgelpfeife, welche das grosse *C* giebt, acht Fuss Länge hat. Wir haben aber in der Orgel auch Sechszehnfussstimmen, deren Töne eine Oktave tiefer erklingen, als sie geschrieben werden, ferner Vierfussstimmen, welche die höhere Oktave des Achtfusstones, Zwei- und Einfussstimmen, welche die Töne zwei, beziehentlich drei Oktaven höher geben, als diese Töne geschrieben werden. Die zweiunddreissigfüssigen Stimmen grosser Orgeln geben uns die Töne der Achtfuss-Grund-

stimmung um zwei Oktaven tiefer an. Wir veranschaulichen das in der unter Beispiel 91 geschriebenen Tonreihe.

91.



Im Manual kommen Zweiunddreissigfussstimmen nicht vor; das Pedal, welches an und für sich bereits im Sechszehnfussston steht, besitzt ausserdem acht- und vierfüssige Stimmen. Hiernach ist der ausserordentliche Tonreichthum und Umfang der Orgel leicht zu erklären. Jemehr nach Höhe und Tiefe verschiedene Register gezogen werden, umsovielmehr erklingen die Töne verschiedener Oktaven gleichzeitig. Bei »vollem Werke« werden demnach alle Oktaven des Instrumentes in Anspruch genommen. Die Klaviaturen können durch »Koppeln« miteinander verbunden werden, wodurch alle Stimmen der Orgel gleichzeitig erklingen müssen. Der Anschlag der Tasten, welcher ohnedem auf den meisten (zumal den älteren) Orgeln viel schwerer ist als auf dem Pianoforte, wird aber in dem Masse schwerer, jemehr Klaviaturen durch »Koppelung« miteinander verbunden werden.

Die Pfeifen der Orgel zerfallen in zwei Hauptgattungen; sie sind entweder »Lippenpfeifen« oder »Zungenpfeifen«. Der Klang derselben ist verschieden. Die Erstgenannten haben einen offenen, klaren Ton, die Letzteren einen etwas schärferen, ein wenig schnarrenden Klang. Die Lippenregister haben auch Pfeifen,

welche oben geschlossen sind, bei denen der Luftstrom, von oben zurückgeworfen, die Pfeife zweimal durchläuft, wodurch der Ton selbstverständlich um eine Oktave tiefer wird als bei den offenen Pfeifen gleicher Länge. Solche oben verschlossene Pfeifen nennt man »Gedackte«, d. h. gedeckte. Den Verschluss derselben bildet ein mit Leder gefütterter, dicht anschliessender Deckel. Durch das tiefere Hineindrücken dieses Deckels kann die Pfeife höher oder umgekehrt auch tiefer rein gestimmt werden. Die »Gedackte« geben einen sanfteren, weicheren, in den tieferen Oktaven dumpferen Ton als die offenen Pfeifen. Man hat gedeckte Pfeifen von Holz und solche von Zinn.

Es giebt auch halbgedeckte Pfeifen, in deren Deckel ein kleines offenes Röhrchen angebracht ist, so dass ein Theil des Luftstromes nach oben, der grössere Theil aber nur nach unten entweichen kann. Aus dem verschiedenen Materiale, wie aus der verschiedenartigen Form und Mensur der Pfeifen entsteht die mannigfach verschiedene Klangfarbe der Stimmen. Diese ahmen mit mehr oder weniger Aehnlichkeit den Klang alter und neuer Instrumente (am wenigsten den des Hornes) nach; es giebt auch Stimmen, welche »vox humana« und »vox angelica« heissen. Wir lassen es dahingestellt, in wie weit diese Stimmen dem Zwecke entsprechen, einer schönen Menschen-Gesangsstimme auch nur entfernt ähnlich zu sein.

Da die Anzahl der Register je nach der Grösse der Orgel verschieden ist, die Register selbst auch in verschiedenen Ländern verschiedene Namen haben, zuweilen auch trotz gleichen Namens nicht unwesentlich verschiedene Klangfarben geben, so können wir die Bezeichnungen aller möglicherweise vorkommenden Stimmen, von denen manche sehr grosse Werke bis zu 100 und selbst noch mehr besitzen, hier bei Seite lassen. Die hauptsächlichsten Stimmen sind das »Principal«, welches auf dem ersten (Haupt-) Manual einen starken, offenen Ton hat; auf dem zweiten Manual ist der Ton schwächer, auf dem dritten weicher als auf dem zweiten. Es giebt Principale zu 16, 8 und 4 Fuss, auch 2 Fuss; im Pedale finden wir auch solche zu 16, zuweilen auch zu 32 Fuss. Die Principale gehören wie die »Flöte«, die »Rohrflöte« und »Bordunflöte« zu den Flötenstimmen; sie sind theils offen, theils (wie die Rohrflöte) halbgedeckt, theils (wie die »Doppelflöte«) ganz gedeckt. Von den »Gedackten« nennen wir ferner den »Bordun«, welcher fast immer wie der »Subbass« im 16-Fusston steht und die »Quintatön«, welche aber ihrer Besonderheit halber nur in Verbindung mit vielen anderen Grundstimmen zu gebrauchen ist. Diese Stimme giebt (schwach hörbar) die Duodecime mit an und

gehört zu den sogenannten »gemischten Stimmen«, den »Mixturen«, welche gleichzeitig einen oder mehrere Töne, wie die Oktave, oder Quinte, oder den vollen Durdreiklang mit reiner Quinte und grosser Terz angeben, als z. B. das »Cornett« und andere Stimmen. Alle diese Nebentöne dürfen aber nicht wirklich hörbar werden, und die beregten Stimmen, welche sie enthalten, können nur in Verbindung mit genügend deckenden Grundstimmen angewendet werden. Wie der verständige Gebrauch des Pedals auf dem Pianoforte die Reinheit der Harmonie nicht beeinträchtigt, dem Instrumente vielmehr einen stärkeren, volleren und glänzenderen Ton giebt, so dienen auch die »Mixturen« zur Verstärkung und Veredelung des Orgelklanges.

Von besonders charakteristischen sanften Stimmen, welche in den meisten Orgelwerken, selbst in den kleineren zu finden sind, nennen wir »Salicet« oder »Salicional«, »Viola di gamba«, »Gemshorn« und »Viola«, welche letztere aber seltener vorkommt. Jede dieser Stimmen ist in verschiedener Grösse zu 8 und 4 Fuss, Salicet im Pedal auch zu 16 Fuss vorhanden. Alle vorgenannten Stimmen sind Lippenstimmen.

Von den Zungenstimmen nennen wir als die gebräuchlichsten die im 8 Fusston stehende »Trompete«, die »Hoboe« und die »Klarinette« (die Letztere zuweilen auch im 4-Fusston) im Manual, im Pedal das »Fagott«, die »Posaune« und die »Trompete«.

Eine kleine, mit zwei Manualen und Pedal ausgestattete Orgel wird etwa folgende 10 klingende Stimmen enthalten: Im Hauptmanual Principal 8 Fuss, Oktave 4 Fuss, Quinte $2^2/_3$ Fuss, Gedackt 8 Fuss, Oktave 2 Fuss; im zweiten Manual Flöte 8 Fuss, Salicet (oder Viola di gamba) 8 Fuss und Spitzflöte 4 Fuss. Hierzu kämen für das Pedal Subbass 16 Fuss und Oktavbass 8 Fuss, ferner Pedal- und Manualkoppel.

Nun haben grosse Orgelwerke 35, 45, 48, 55, 60, 74, 81, 85, 95 und einige sehr grosse noch mehr verschiedene Stimmen, darunter finden sich auch einzelne höchst eigenartige Stimmen, z. B. die im Innern des Werkes in einem Schranke verschlossenen Echostimmen, welche den Ton wie aus weiter Ferne kommend erklingen lassen. Jemehr verschiedene Stimmen gleichzeitig miteinander verbunden werden, umsomehr mischen sich dieselben; die einzelnen Stimmen verlieren ihre besondere Klangfarbe und verschmelzen in den allgemeinen Charakter des feierlichen und mächtigen Orgelklanges.

Während früher die Orgel meist nur in der Kirche eine Stätte hatte, und nur ausnahmsweise kleinere Werke zuweilen auch im Hause zu finden waren, besitzen jetzt viele grosse Koncertsäle

Orgeln, die sowohl zur Begleitung von geistlichen Chorwerken, wie auch zu Solovorträgen benutzt werden. Leipzig hat drei mit vorzüglich schönen Orgeln ausgestattete Koncertsäle; wir können an den Werken dieser Orgeln eine Menge neuer sinnreicher Erfindungen bewundern. Diese hier aufzuführen, würde den Rahmen des Lehrbuches weit überschreiten; wir konnten im Vorstehenden nur das für den Kunstjünger unbedingt Nothwendige, die Kenntniss der Orgel Betreffende, in gedrängter Fassung darstellen. Eingehendere Belehrung über den Bau und die Einrichtung der Orgel findet man in vielen vortrefflichen Büchern, als da sind: Wilhelm Schneider's Werk »Die Orgelregister, deren Entstehung u. s. w.«, Becker's »Rathgeber für Organisten«, Seidel's »Die Orgel und ihr Bau«, Diemling, »Beschreibung des Orgelbaues«, Fischer, »Pflege der Orgel«, Kützing, »Theoretisch praktisches Handbuch für Orgelbaukunst«, Wilke, »Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst«, Töpfer, »Die Orgel u. s. w.« und in den vortrefflichen Katechismen für Orgel von E. F. Richter und Dr. Hugo Riemann. Am besten wird man freilich thun, wenn man sich von einem mit seiner Orgel vollkommen vertrauten Organisten das Werk mit allen seinen Einrichtungen erklären lässt. Man wird alsdann durch eigene Anschauung in kurzer Zeit eine richtige Kenntniss des Instrumentes klarer, besser und sicherer erlangen, als dies auf anderem Wege möglich ist.

Die Technik des Orgelspiels.

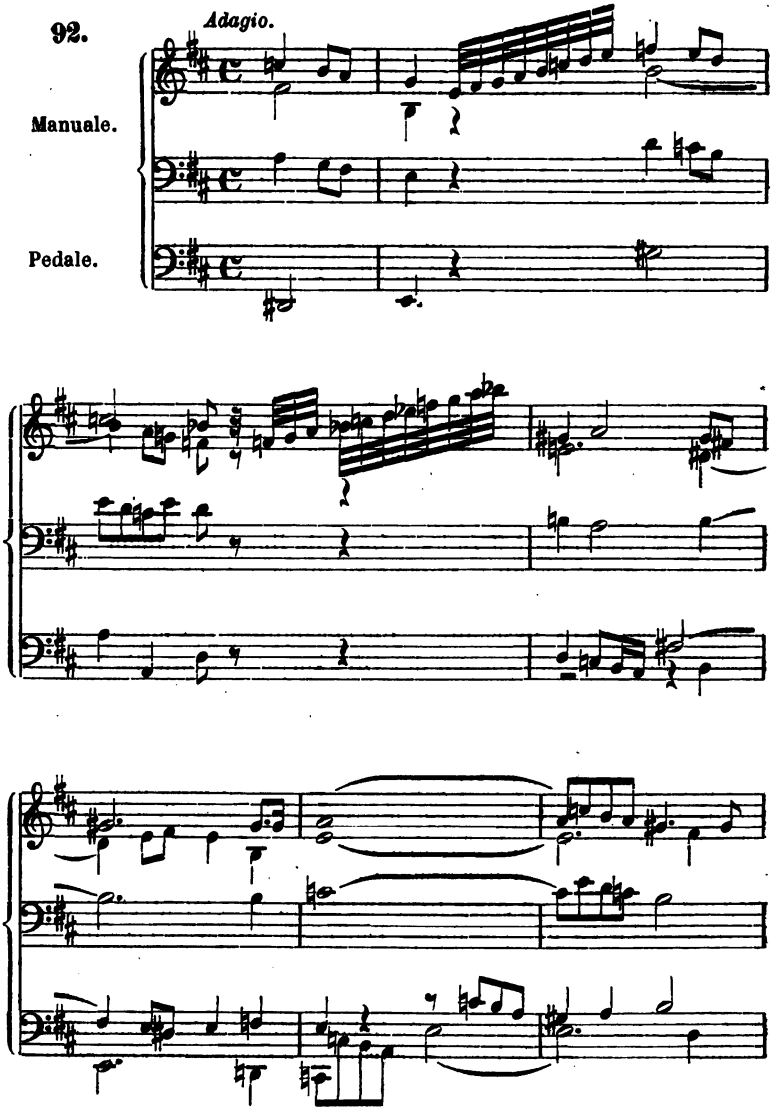
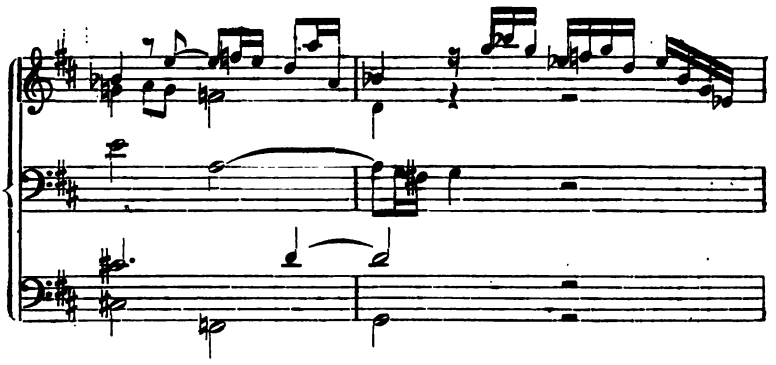
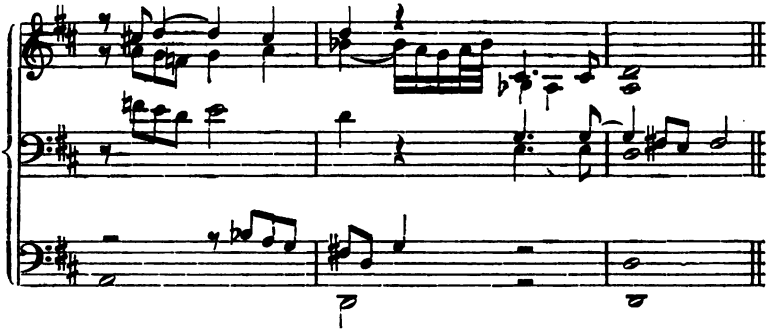
§ 18. Die Orgel stellt in Bezug auf wahrhaftes Musiktalent, auf reiches Wissen und auf gründliche Vorbildung aussergewöhnlich hohe Ansprüche an den Ausübenden. Ein guter Organist muss mit der Technik des Klavierspieles wohlvertraut sein und muss vollkommene Kenntniss des reinen Satzes wie aller kontrapunktischen Kunstformen besitzen. Er muss sein Instrument genau kennen, um je nach den Mitteln, welche ihm die Anzahl und Beschaffenheit der Orgelstimmen giebt, ein jedes Musikstück entsprechend zu »registriren«. Unter dem Ausdrucke »registriren« versteht man das Zusammenstellen von Stimmen verschiedener Klangfarbe und Tonstärke, und diese Art der »Instrumentirung« auf der Orgel erfordert in nicht geringem Grade Feinsinn und Geschmack, wie richtiges Verständniss des vorzutragenden Musikstückes. Da die Kompositionen für Orgel nur selten, ältere klassische Musikstücke fast niemals, eine genaue Vorschrift der Registrirung

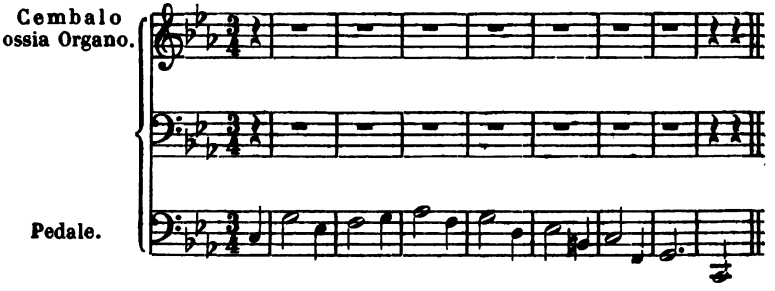
enthalten, eine solche bei der Verschiedenartigkeit der Werke überhaupt nur allgemein angedeutet werden kann, so fällt dem Organisten die Aufgabe zu, während der Sätze eines Musikstückes die Register zu wechseln. Nicht selten muss er sich dabei eines erfahrenen Gehülfen bedienen, der von ihm vor der Ausführung genügend unterrichtet, für ihn zur rechten Zeit die verschiedenen Register herauszieht und wieder abstösst.

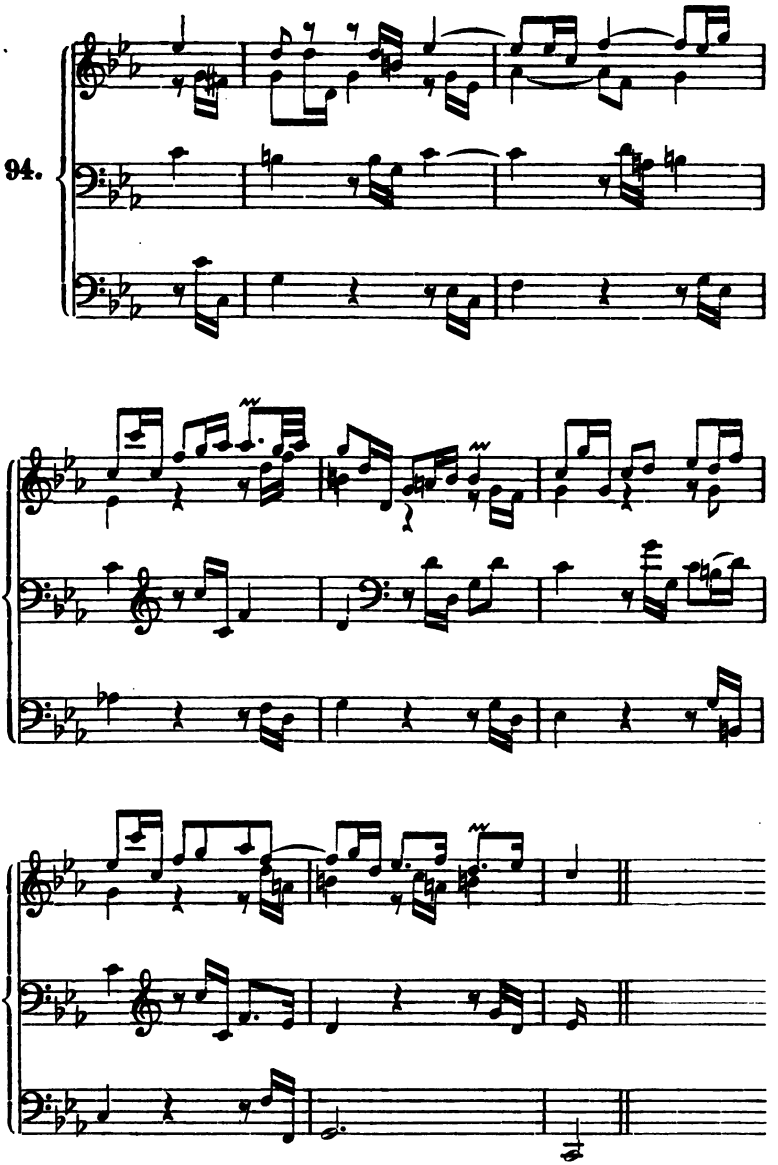
Da die Tasten der Manuale (besonders bei älteren Orgeln) tieferen Fall haben als die der Klaviaturen auf dem Pianoforte, sich überdies auch schwerer spielen lassen, wenn mehrere Manuale durch Koppelung miteinander verbunden werden, so ist für den Organisten eine grosse Fingerkraft, d. i. eine sorgfältige Ausbildung jedes einzelnen Fingers nothwendig; er muss sich zudem der grösstmöglichen Sauberkeit im Spiele befleissigen; denn da der Orgelton so lange in gleicher Stärke klingend bleibt, als die Taste niedergedrückt wird, so würde die geringste Ungenauigkeit im Spiele leicht die Reinheit der Stimmführung trüben, die Harmonie schädigen und unter Umständen unerträgliche Dissonanzen hervorbringen. Es muss daher selbst im strengsten Legatissimo ein vollkommen genaues Ablösen der Finger stattfinden. Schnellere Passagen, Triller und andere Verzierungen, verlangen auf der Orgel weit mehr Geschicklichkeit als auf dem Pianoforte. Dazu kommt, dass der Spieler nicht nur mit den Händen auf dem Manuale, sondern auch gleichzeitig mit den Füssen auf dem Pedale beschäftigt ist. Im »Orgeltrio« hat zudem eine jede Hand auf einem anderen Manuale je eine besondere Stimme zu führen; der Spieler ist demnach auf drei verschiedenen Klaviaturen, denen der beiden Manuale und der des Pedals, beschäftigt. Die Behandlung des Pedals bedingt ausserdem auch Bewegungen des Oberkörpers, wenn die Füsse an den äussersten Grenzen des Pedals gebraucht werden. Alles dies darf aber die Ruhe und Sicherheit des Spieles nicht beeinträchtigen.

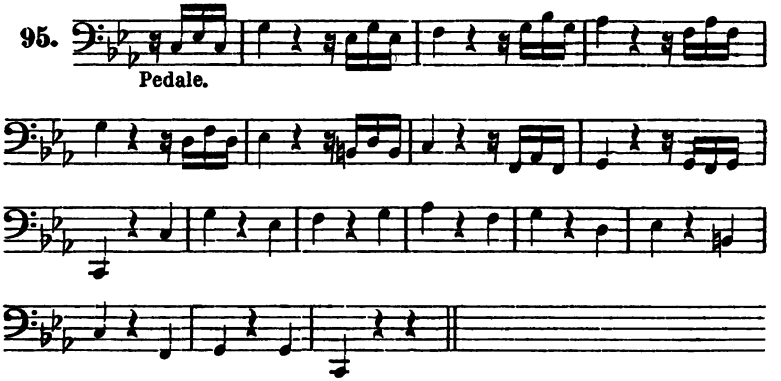
Die Fingersetzung auf den Manualen ist die gleiche wie auf dem Pianoforte; beim Pedal gebraucht man die Spitze und den Absatz des Fusses. Beide Füsse müssen sich (zuweilen selbst mit schnellen Passagen und plötzlichen Sprüngen) an der Ausführung betheiligen, ohne dass der Spieler etwa immer andauernd die Bewegung der Füsse im Auge behalten kann. Die leichteste Aufgabe für das Pedal ist der gehaltene Ton eines längeren Orgelpunkts; etwas schwieriger ist schon die Führung des Basses in einem in ruhigem Zeitmasse gehenden Musikstücke. Figuren, in denen ein Fuss ein und denselben Ton beibehält, sind leichter auszuführen als solche, in denen die Füsse nachrücken müssen. Bei sehr schwierigen Figuren in schnellem Zeitmasse wird man am Besten thun,

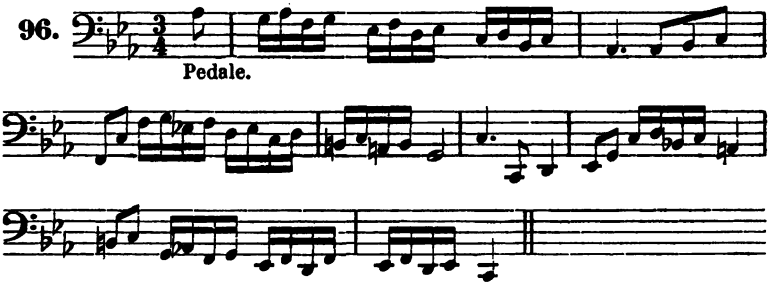
die Manuale pausiren zu lassen. Das Pedal wird immer nur eine Stimme, selbstverständlich den Bass enthalten; dieser kann jedoch auch gelegentlich von beiden Füssen in Oktaven geführt werden, auch können wohl mitunter dem Pedale auf kurze Zeit zwei verschiedene Stimmen gegeben werden, wie der Schluss des Praeludiums zur *D*-dur Fuge von Joh. Seb. Bach zeigt.

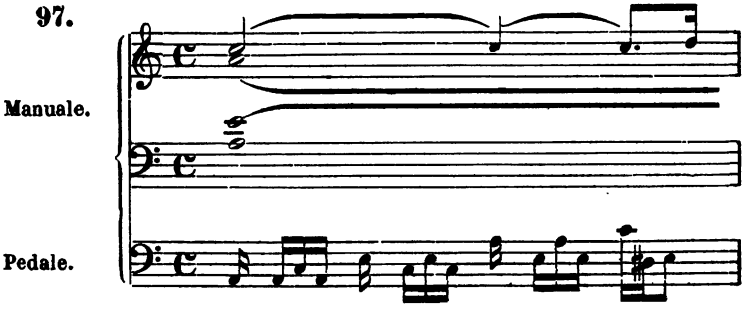
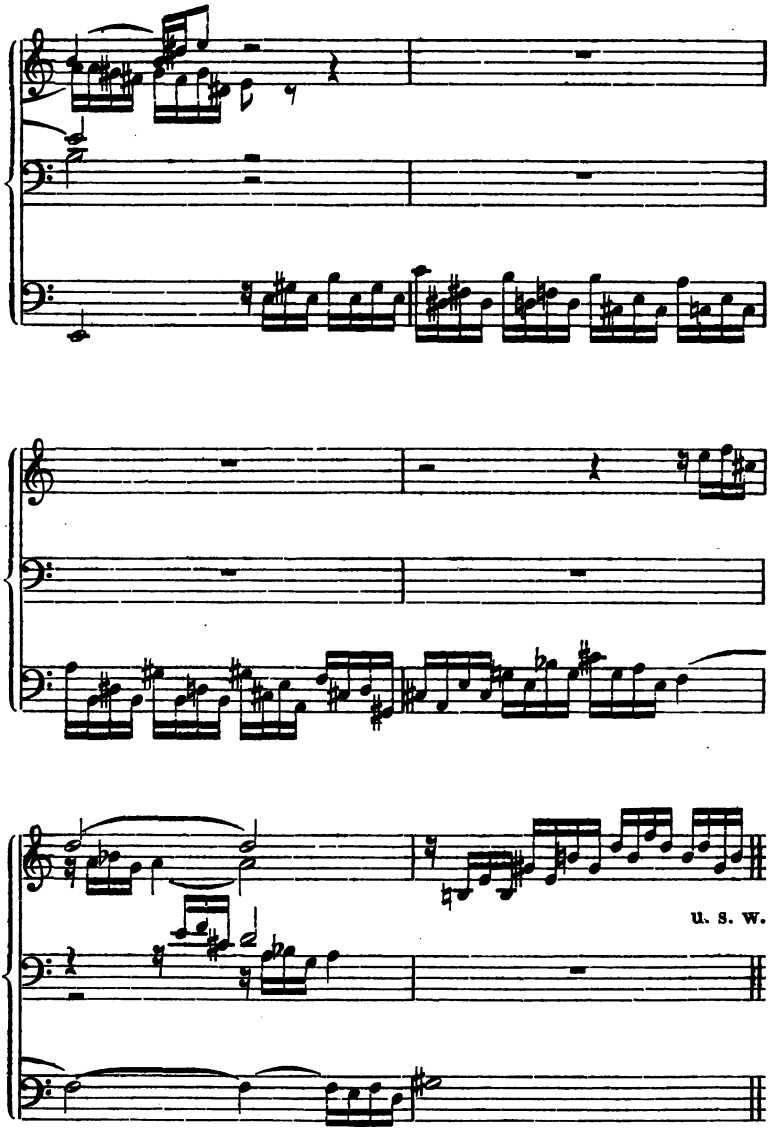
92.

Zur Belehrung des Schülers führen wir nun einige theils leichtere, theils schwierige Stellen für das Pedal aus den Kompositionen für Orgel von Bach an.

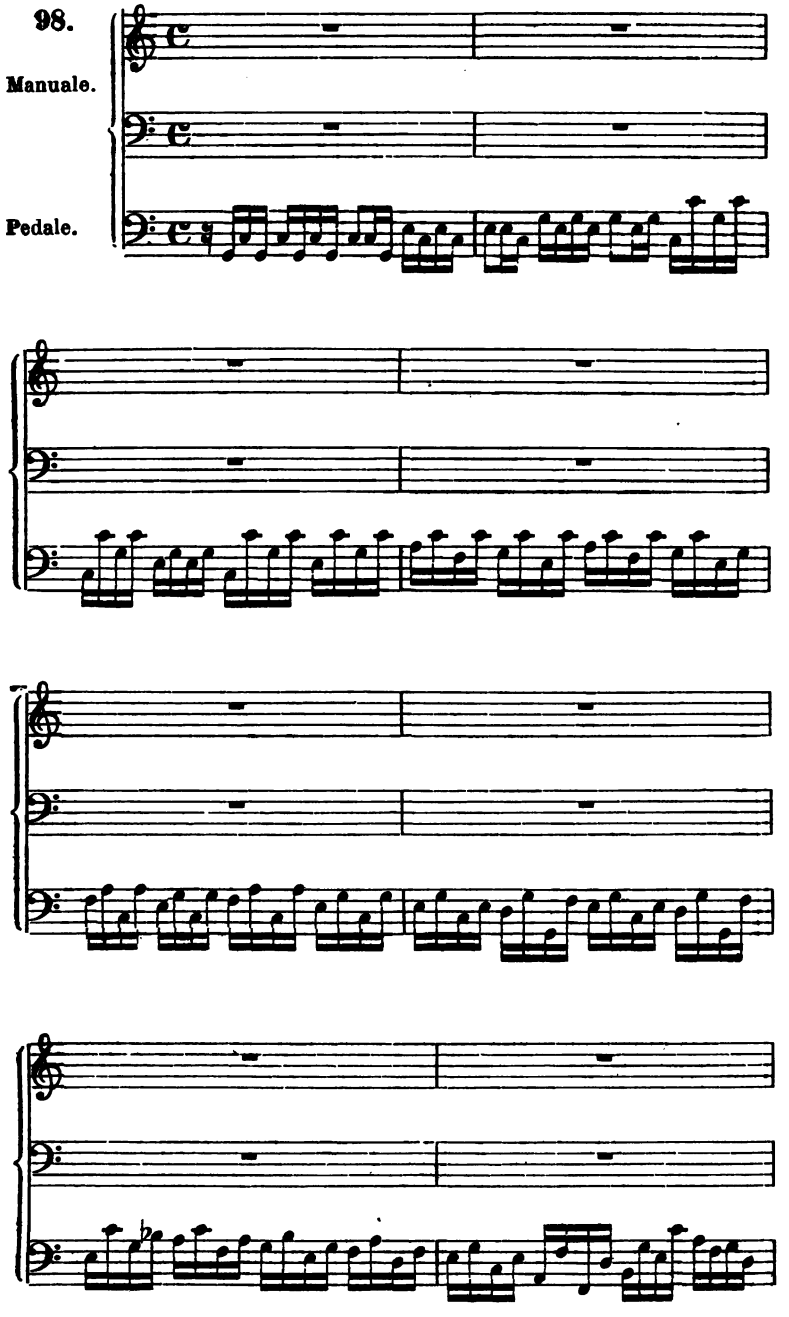
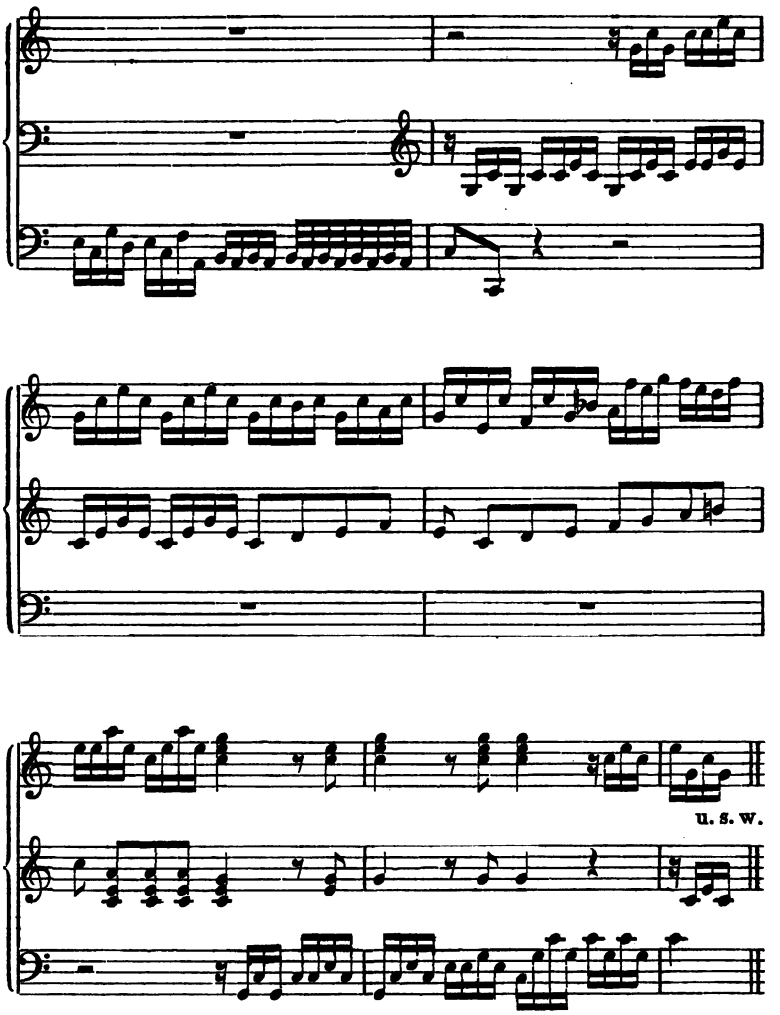
93.

Der vorstehende Anfang der Passacaglia wiederholt sich als basso ostinato zu den oberen Stimmen zunächst fünfmal im Pedal. Alsdann erscheint er mit folgender rhythmischer Veränderung, welche nicht schwierig auszuführen ist.

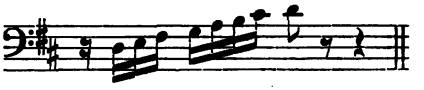
94.

Danach wiederholt das Pedal den Bass dreimal in der ersten Weise zu den verschiedenen Veränderungen in den oberen Stimmen. Die nächstfolgenden rhythmischen Veränderungen des Basses bieten ebenfalls keine besonderen Schwierigkeiten dar.

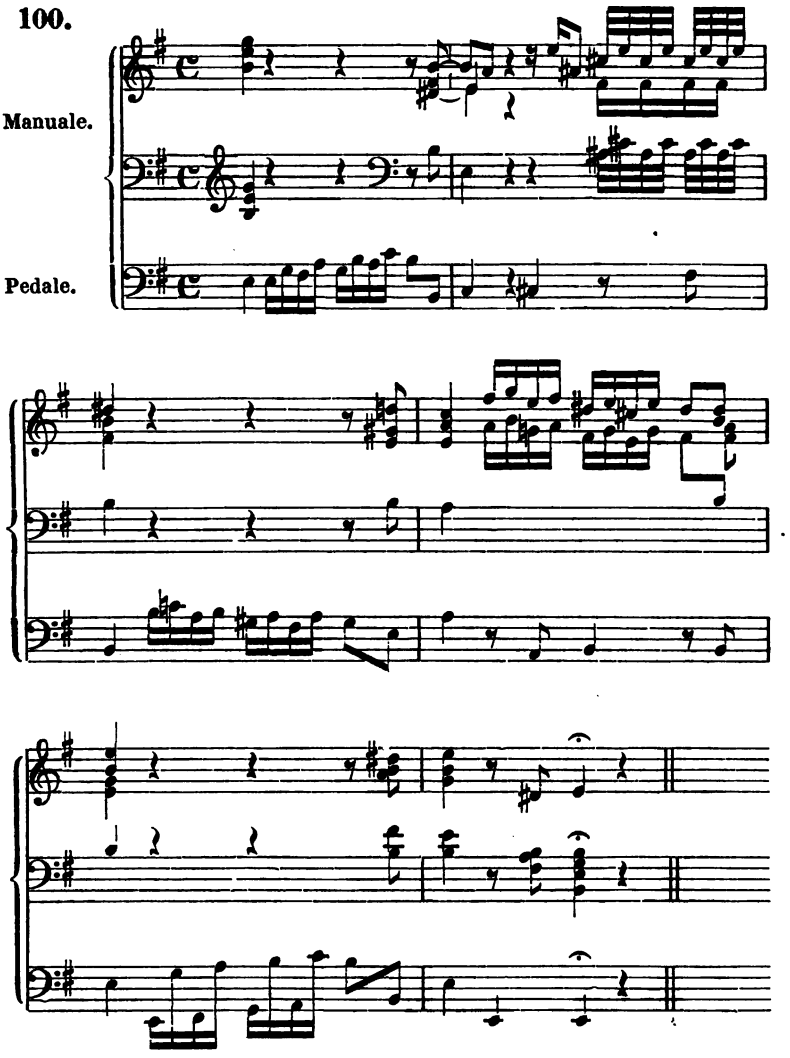
95.

Ungleich schwieriger aber wird der Pedalpart, wenn im Verlaufe des Satzes der Sopran den Cantus firmus führt und der Bass im Pedale die folgenden Figuren übernimmt, welche in den oberen Stimmen nachgeahmt werden.

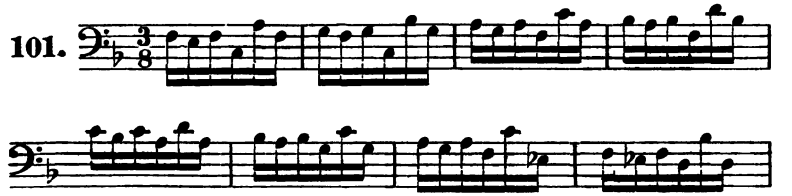
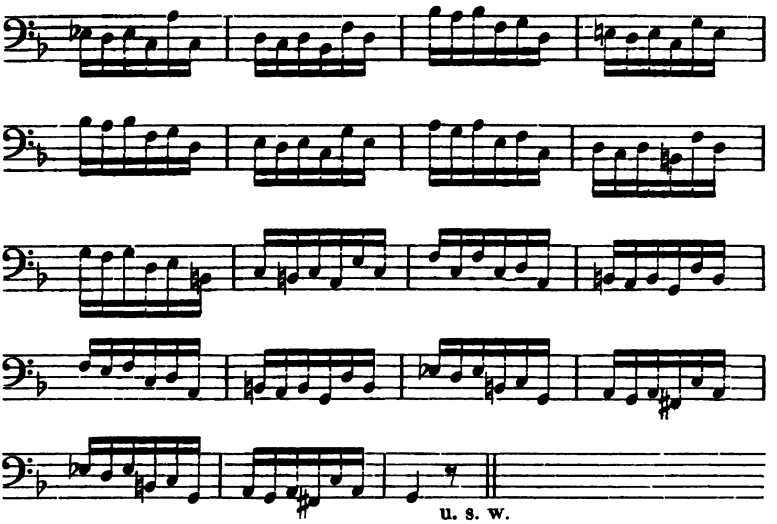
96.

Selbstverständlich muss der Komponist immer eine gewisse Rücksicht auf die Ausführbarkeit von Figuren im Pedal nehmen, indem er bei schwierigen Passagen des Basses den oberen Stimmen der Manuale entweder gehaltene Noten oder Pausen giebt. Das folgende einschlagende Beispiel entnehmen wir dem Praeludium der *a*-moll Fuge von Bach.

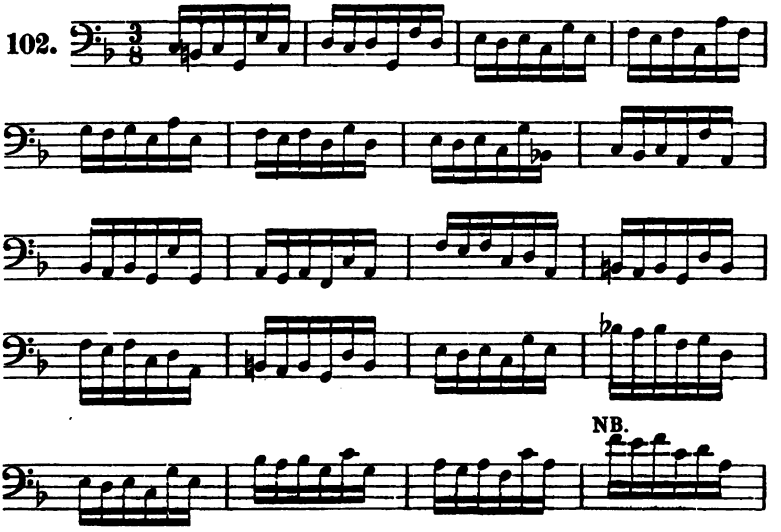
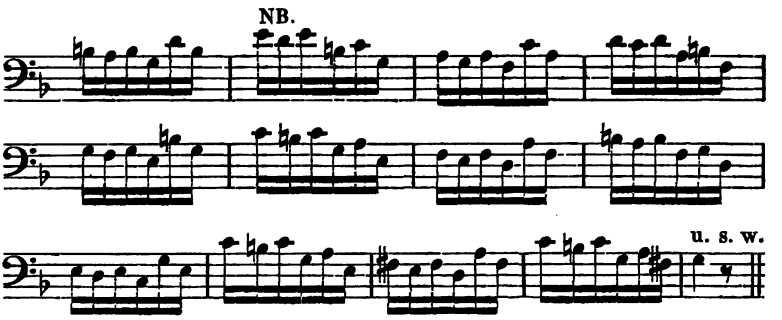
97.

Wir lassen hier noch einige Stellen aus Werken von Bach folgen, damit der mit der Technik des Orgelspiels weniger Vertraute ersehen möge, was man dem Spieler an Passagen und Figuren im Pedal zumuthen könne. Das folgende Beispiel ist der Anfang des Praeludiums zur *C*-dur Fuge Nr. 1.

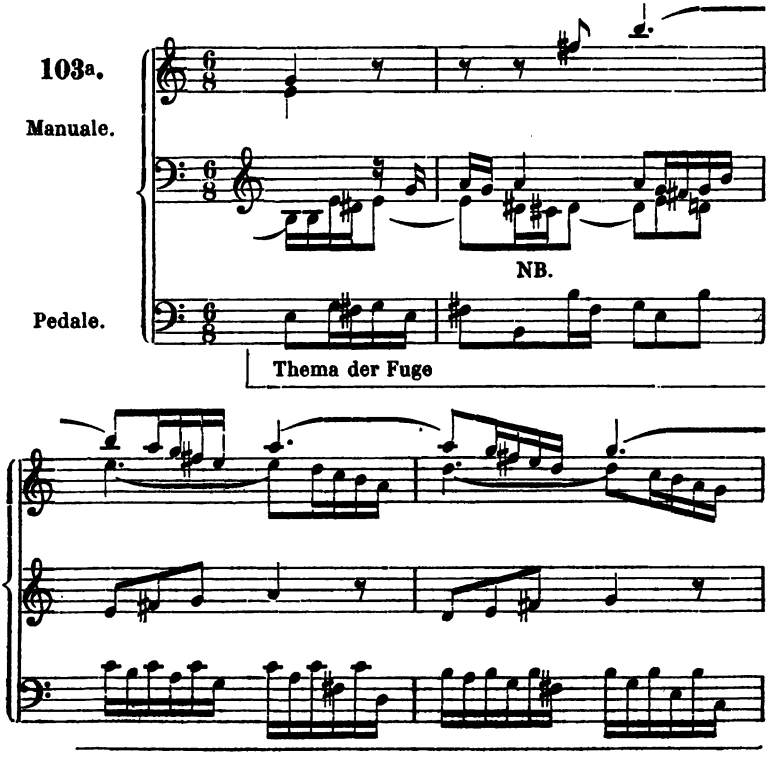
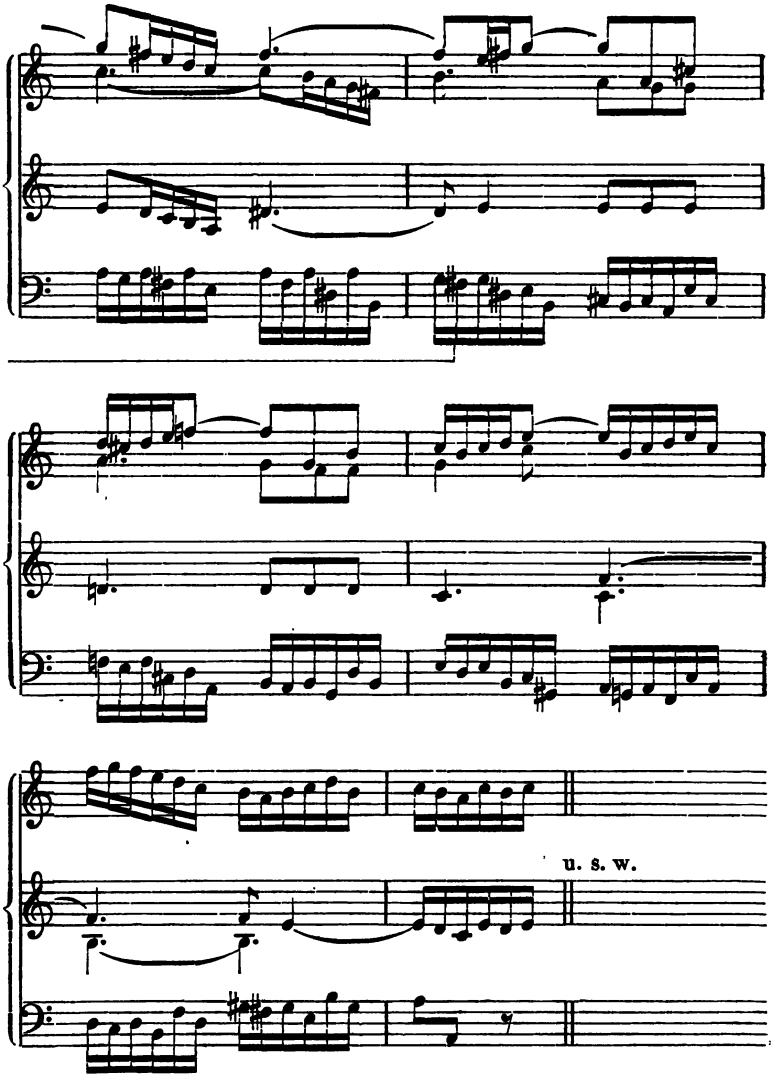

98.
Manuale.
Pedale.

Das Praeludium zur zweiten Fuge beginnt mit der folgenden Tonleiter im Pedal:

99.

Der Schluss des Praeludiums zur dritten Fuge zeigt Sprünge im Pedal, wo die Füsse des Spielers eine Decime von einander entfernt sind.

100.

Die grosse *F*-dur-Toccata zeigt folgende Solostellen für das Pedal:

101.

Noch ausgedehnter ist die zweite Solostelle des Pedals, welche zu den Lebzeiten Bach's wohl schwerlich so wie sie geschrieben ist, ausgeführt werden konnte, da wir kaum annehmen können, dass die Orgelpedale in jener Zeit bis zum eingestrichenen $\overline{f}$ reichten. Die betreffenden Takte wurden vermuthlich entsprechend abgeändert, so dass die drei ersten Noten der beiden mit NB. bezeichneten Takte eine Oktave tiefer gespielt wurden.

102.

Jemehr die Hände auf den Manualen mit der Führung der oberen Stimmen beschäftigt werden, umso schwieriger wird es, auf dem Pedal eine hervorragende Stimme mit Sicherheit auszuführen; dies ist namentlich dann der Fall, wenn das Pedal ein längeres Fugenthema zu den Kontrapunkten der anderen Stimmen übernimmt, wie wir dies in den Beispielen 103 und 104 zeigen. Die beregten Stellen sind den Fugen in *a*-moll und *g*-moll entnommen.

103a.

Obschon das Thema dieser Fuge offenbar mit Berücksichtigung der Verwendbarkeit im Pedal erfunden ist, so hat Bach dennoch es für gut befunden, an der mit NB. bezeichneten Stelle den Anfang des Themas durch Auslassung einer Sechszehntelnote (der leichteren Ausführbarkeit halber) zu verändern. Die genaue Beantwortung des in *a*-moll beginnenden Themas in der Dominanttonart *e*-moll würde folgendermassen heissen müssen:

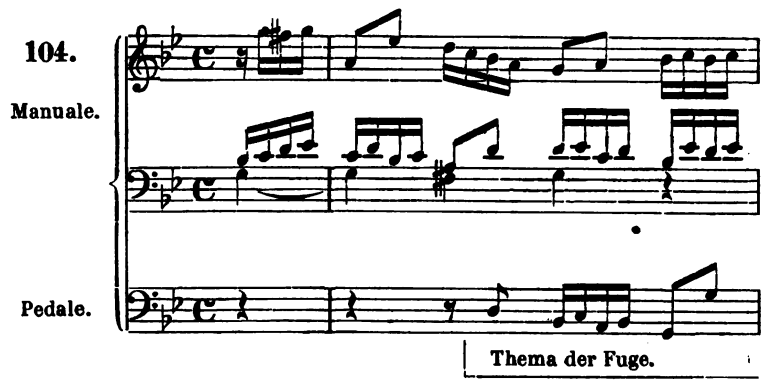
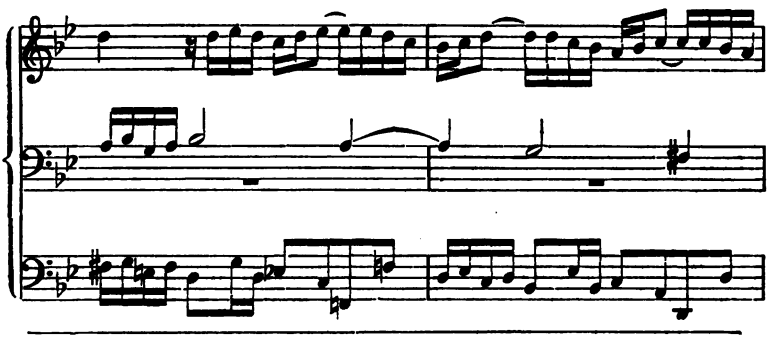
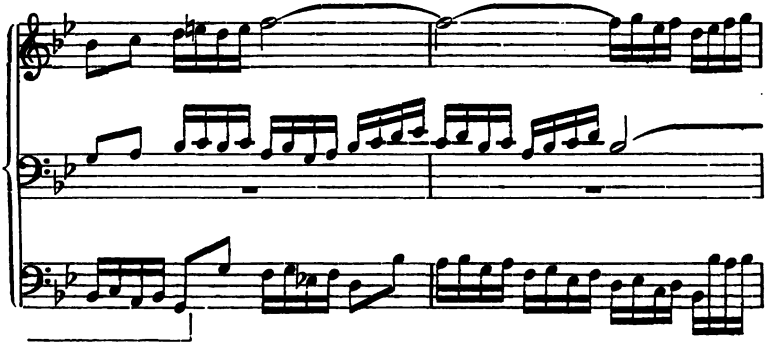
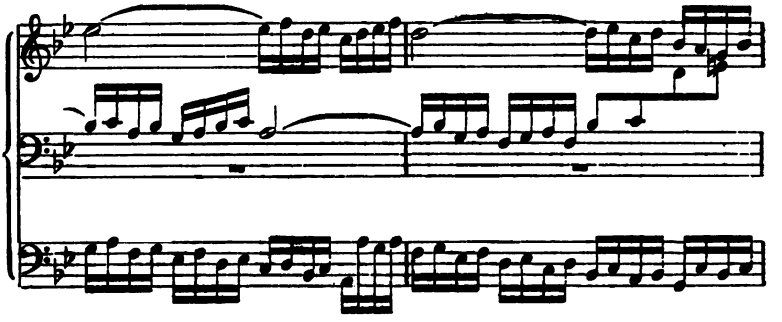
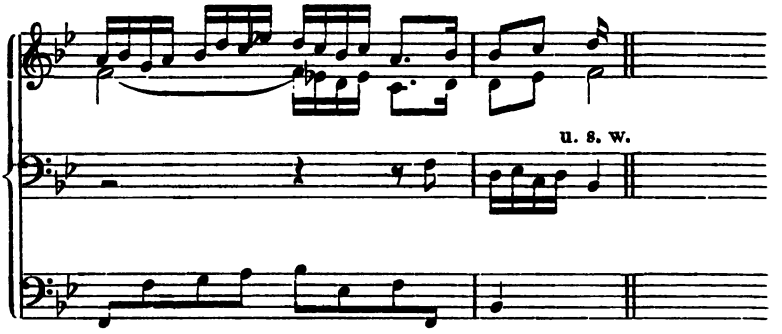
103b.

u. s. w.

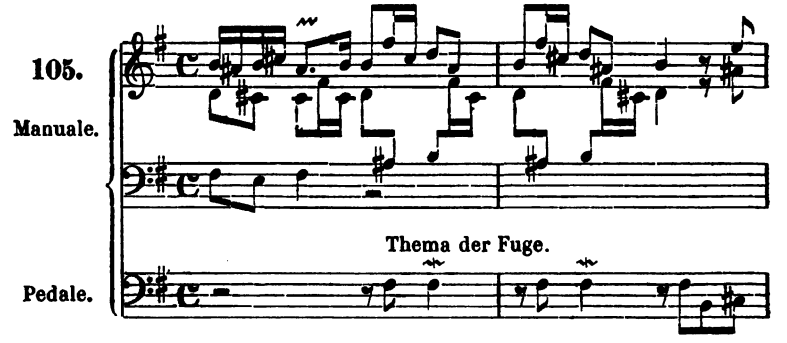
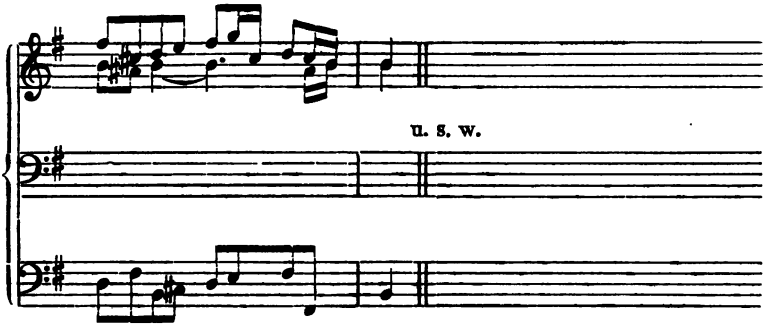
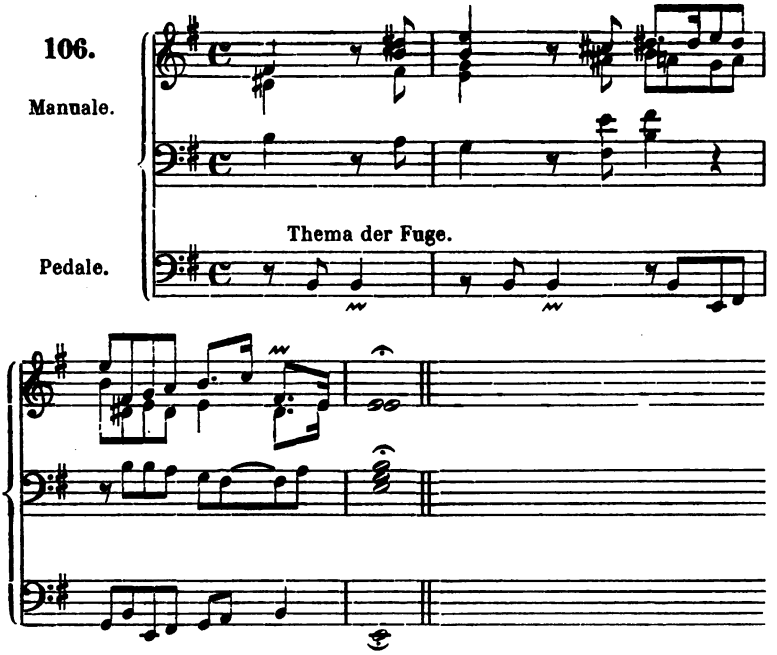
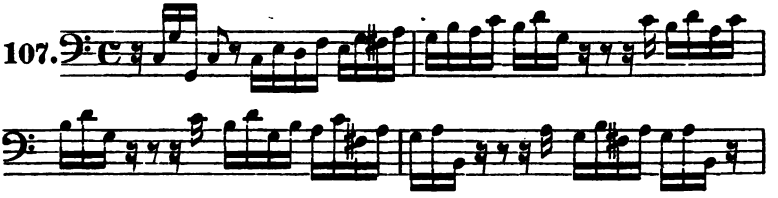
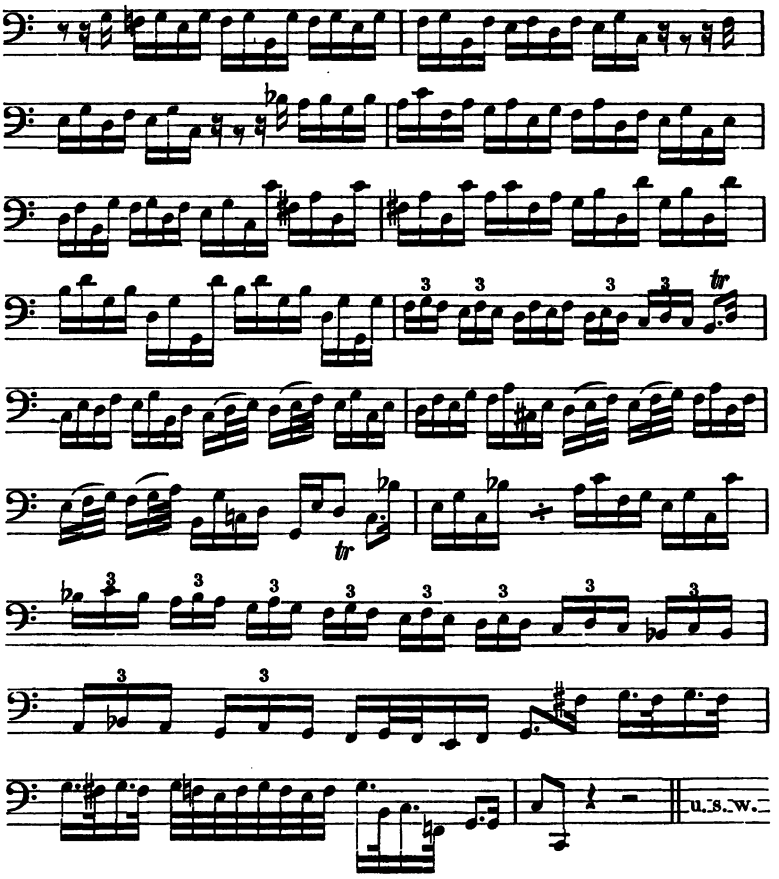
104.

Manuale.

Pedale.



Man findet zuweilen sogar Verzierungen, wie den Pralltriller, ja selbst den Triller oder trillerartige Figuren für den Pedalpart vorgeschrieben; so übernimmt das Pedal in der *e*-moll-Fuge das Thema mit dem charakteristischen Pralltriller zweimal.

105.

und ferner am Schlusse der Fuge:

In der *C*-dur-Toccata findet sich die folgende Stelle für das Pedal allein:

Man glaube aber nicht, dass derartige aussergewöhnliche Schwierigkeiten, wie sie in den Beispielen 100 bis 107 angeführt sind, von jedem guten Organisten mit Leichtigkeit überwunden werden können. Wenn auch sehr schnelle Tempi dem grossen und ernsten Charakter der Orgel widerstreben, so dürfen die beregten Stellen doch keineswegs in schwerfällig schleppendem Zeitmasse gespielt werden. Das, was einzelne hervorragende Virtuosen, wie Töpfer, Adolf Hesse und andere Meister des Orgelspiels, die wir in früheren Jahren gehört, leisteten, wird zwar heutzutage auch noch von Jüngeren geleistet, ja sogar noch überboten, allein der Komponist möge sich im Allgemeinen hüten, allzugrosse Anforderungen an die Pedalfertigkeit zu stellen. Die Wirkung aussergewöhnlich schwieriger Pedalstellen ist nur dann eine wirklich gute, wenn sie mit vollkommener Sicherheit wiedergegeben werden. Der

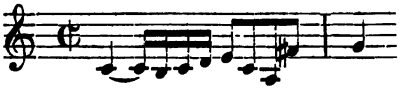
Verfasser hat die Freude, die schwierigsten älteren und neueren Orgel-Kompositionen oft von dem ausgezeichnetsten der ihm bekannten, jetzt lebenden Orgelvirtuosen, dem hochberühmten Paul Homeyer (Organist am Gewandhause und Lehrer am Königl. Konservatorium in Leipzig) zu hören. Die Leistungen dieses noch jugendlichen Meisters übertreffen Alles, was der Verfasser jemals früher an vollendeten Orgelvorträgen gehört. Homeyer's manuale und pedale Fertigkeit ist vielleicht zuvor nie erreicht worden; seine Sicherheit in den schwierigsten Passagen scheint unfehlbar. Seine Vorträge sind stets durchaus klar und stilvoll; in der Art der Registrirung zeigt er sich stets als feinsinniger, wahrhafter Künstler.

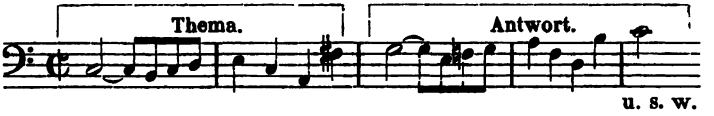
Der Stil und die Formen der Orgelkompositionen.

Das Praeludium und die Fuge.

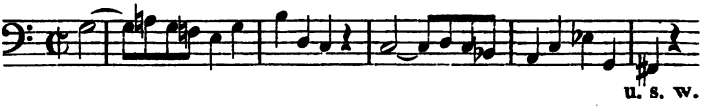
§ 19. Ihrem Charakter gemäss kann die Orgel nur zu Musikstücken ernsten Inhaltes gebraucht werden; der Stil in diesen wird meist der polyphone sein. Man kann auf der Orgel viel besser als auf dem Klaviere vier, fünf, ja selbst sechs selbständige Stimmen in einem Satze klar und deutlich zu Gehör bringen, da der gehaltene Orgelton gleichmässig weiterklingt, der Klavierton dagegen allmählig verschwindet, wenn er längere Zeit gehalten wird und andere Stimmen ihn decken. Zudem hat die Orgel den Vorzug, eine beliebige Stimme, z. B. den Cantus firmus, durch das Spiel auf einem anderen Manual in entsprechender Registrirung besonders hervorzuheben.

Unter allen vielstimmigen Kompositionen nimmt die Fuge den vornehmsten Rang ein; darum finden wir sie mit einem vorangehenden Praeludium häufig als selbständiges Musikstück auch in Verbindung mit anderen Sätzen von Orgelkompositionen. Auch die Praeludien, gleichviel ob diese den Titel »Praeludium«, »Phantasie« oder »Toccata« tragen, sind bei Bach immer im strengen Stile geschrieben; die Fugen sind vier- oder fünfstimmig. Von grosser Wirkung ist es, wenn das Thema der Fuge im Pedal gebracht wird, nachdem es vorher in den oberen Stimmen durchgeführt worden ist. Die Mächtigkeit der tiefen Pedaltöne lässt ein Fugenthema in der Vergrösserung (per augmentationem) überaus feierlich und würdig erklingen. So lässt Seb. Bach das folgende Thema:

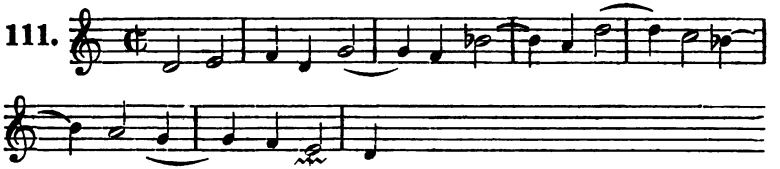
108.

nachdem es während 48 Takten in den oberen vier Stimmen manualiter durchgeführt worden ist, in den Takten 49, 50, 51, 52 zweimal hintereinander in der folgenden Vergrösserung als fünfte Stimme im Pedal hinzutreten.

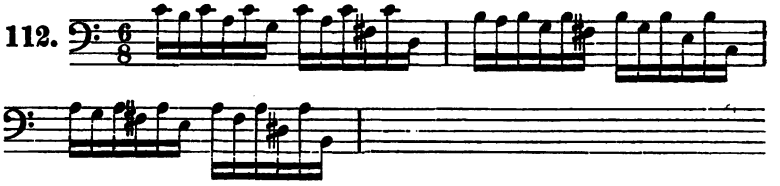
109.

Im 58. Takte erscheint das Thema im Pedal (in der Umkehrung vergrössert) gleichfalls zweimal hintereinander.

110.



Dass die Themen der Bach'schen Orgelfugen mit Rücksichtnahme auf die Ausführung im Pedal erfunden sind, liegt auf der Hand. Sie unterscheiden sich von denen der Klavierfugen Bach's ebensowohl durch grössere Breite, wie das folgende Thema in seiner Ausdehnung von sieben Takten zeigt,

111.

als sie auch (man sehe die Fugenthemen in den Beispielen 103 und 104) in ihrer Zeichnung Figuren enthalten, deren Pedal-Applikatur ersichtlich ist. Ein Thema wie das der *a*-moll Fuge (siehe Beisp. 103) wäre für eine Chorkomposition geradezu unmöglich; auf dem Orgelpedal ist die im Thema enthaltene Sequenz

112.

an und für sich unschwer auszuführen, da der rechte Fuss des Spielers stets während eines Taktes dieselbe Pedaltaste beibehält. Auch die Themen der Toccaten in *d*-moll und *F*-dur und vieler anderer Bach'scher Orgelkompositionen zeigen sich für das Pedal wohlgeeignet. Der junge Komponist wolle diese Andeutungen beherzigen.

Der figurirte Choral.

Welch' grosse Kenntniss der kontrapunktischen Kunstformen der Organist besitzen soll, zeigt uns der Titel des »Orgel-Büchleins« von Joh. Seb. Bach; dieser Titel lautet:

»Orgelbüchlein,«

»Worinnen einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedal studio zu habilitiren, indem in solchen darinnen befindlichen Chorälen das Pedal ganz obligat tractiret wird.«

Das »Orgelbüchlein« ist in den Jahren 1717—1723 entstanden, und zeigt uns neben einer Anzahl mit kunstvollen Nachahmungen verzierten drei- und vierstimmigen Choralbearbeitungen, bei denen auch der Choral zuweilen in einer Mittelstimme liegt (Christum wir sollen loben, Chorale in Alto), auch mehrere strenge, mit zwei, auch drei freien Stimmen begleitete Kanons.

In weiteren 24 Choralbearbeitungen (siehe 25. Jahrgang der Bach-Ausgabe, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) finden wir gleichfalls überaus kunstvolle Sätze, in denen der Choral als Cantus firmus in einer Mittelstimme oder im Pedal liegt, ferner auch fugirte Stücke, zu denen der Choral als Ripien-Stimme tritt, wie z. B. in den späteren Bearbeitungen der Choräle »Komm, heiliger Geist« und »Nun komm' der Heiden Heiland«.

Von dem Organisten früherer Zeiten verlangte man, dass er derartige kontrapunktische Kunstaufgaben aus dem Stegreif lösen könne, dass seine improvisirten Vorspiele, wie auch die Zwischenspiele bei den einzelnen Choralversen stets im reinen strengen Stile gehalten seien, dass er über jedes gegebene Thema frei phantasiren, ja selbst eine Fuge improvisiren könne. Der Orgelvirtuos musste demnach auch Orgelkomponist sein. Heutzutage nennen wir als die hervorragendsten Meister den als Komponisten überhaupt mit vollstem Rechte hochgefeierten Josef Rheinberger und den bereits oben erwähnten Paul Homeyer als die unter den Lebenden uns (der Erstere durch seine werthvollen Kompositionen, der Zweite durch seine freien Phantasien) bekannten Künstler, welche auch diesen geistigen Theil der Orgeltechnik mit voller Meisterschaft beherrschen.

Die Orgelsonate.

Eine andere Kunstform, in welcher ausser Bach, namentlich Mendelssohn-Bartholdy, Rheinberger, Gustav Merkel

und andere jüngere Meister werthvolle Kompositionen geliefert haben, ist die der Sonate. Derartige Musikstücke für die Orgel müssen aber doch in kürzeren Sätzen abgefasst sein, als Sonaten für Pianoforte oder für Piano und Violine oder Violoncell. Wir können hier die Bemerkung nicht zurückhalten, dass längere Orgelkompositionen, welche die Zeitdauer von 12 bis 15 oder höchstens 18 bis 20 Minuten überschreiten, den Hörer theils durch den polyphonen Stil, mehr aber noch durch den Orgelklang ermüden. Auch finden wir es dem Charakter des grossartigen Instrumentes nicht angemessen, derartigen Kompositionen einen modern sentimentalischen oder weltlich heiteren Inhalt geben zu wollen. Selbst der Ausdruck der Innigkeit und Freudigkeit soll in Orgelkompositionen immer ein ernster und feierlicher bleiben; das Tempo in Musikstücken für die Orgel kann niemals ein so schnelles sein, wie das Zeitmass in konzertirenden Sätzen für andere Instrumente. Dazu kommt noch der Umstand, dass der Organist seiner eigenen Empfindung beim Spiele weniger Ausdruck verleihen kann, und dass alle jene feinen Vortragsschattirungen, die der Künstler auf anderen Instrumenten in der Gewalt hat, hier ausgeschlossen sind.

Das Orgelkoncert mit Begleitung.

Georg Friedrich Haendel's Orgelkoncerte, wie die anderer Meister haben eine Begleitung von Streichorchester und einigen Blasinstrumenten, als zwei Hoboen, auch wohl dafür zwei Flöten; Rheinberger giebt in seinem stattlichen Orgelkoncert (op. 137, Leipzig bei Fr. Kistner) in der Begleitung ausser dem Streichorchester auch drei Hörner. Wir können die Orgel, zumal ein grosses Werk mit vielen Stimmen, als ein Orchester für sich betrachten. Die Abwechslung dieser beiden Orchester (Orgel und Begleitung) bietet manchen Reiz, weniger das Zusammenwirken beider, denn selbst ein sehr stattlich besetztes Orchester erscheint der Orgel mit vollem Werke gegenüber ohnmächtig. Trotz der Abwechselung im Klange des Orchestertutti möchten wir aus den obenangeführten Gründen auch hier längere Sätze nicht empfehlen. Ueberhaupt wollen wir der beregten Form nicht das Wort reden; von der Orgel als Instrument gilt das Wort des Tell: »Der Starke ist am mächtigsten allein.«

Die Passacaglia.

Eine besondere Form der Orgelkomposition zeigt uns die Passacaglia (franz. Passecaille). Sie enthält, meist nur im Basse, einen Cantus firmus, der als »basso ostinato« stets, wenn auch in der

Folge zuweilen mit rhythmischen Veränderungen, wiederkehrt. Ueber diesem Basse wechseln bei jedesmaliger Wiederkehr Figurationen in den oberen Stimmen. Man könnte darum eine Passacaglia eine Art von zusammenhängenden Variationen oder eine Phantasie über einen Cantus firmus nennen. Dieser wird auch zuweilen einer oberen Stimme übergeben; man sehe zu diesem Zwecke die Passacaglia (c-moll) von Bach ein, in welcher (Takt 88) der Sopran den Cantus firmus übernimmt. Späterhin erscheint der Cantus firmus als »Thema fugatum« (mit verändertem Schlusse) auch in den anderen Stimmen.

Die Orgelvariationen.

Diese Form, welche meist nur eine Folge von Veränderungen des Themas in strenger kontrapunktischer Weise enthalten soll, wird in neuester Zeit unseres Wissens wenig angewendet.

Die Orgelsuite

wird ebenfalls nur eine Reihe ernster Sätze enthalten können; das bedeutendste Stück neuerer Komposition dieser Art ist Rheinberger's Suite für Orgel, Violine und Violoncell, op. 149. Das Stück enthält als zweite Nummer einen Satz »Thema mit (sieben) Veränderungen«, von denen einige hochinteressant sind. Das gediegene, aber etwas weit ausgedehnte Werk — es spielt nahebei 35 Minuten — wird jedoch nur bei massenhafter Besetzung der Streichinstrumente zur rechten Geltung kommen.

Die Orgel als Begleitungsinstrument in der Kirche und im Koncertsaale.

Die wichtigste Aufgabe der Orgel in der Kirche ist es, den Gemeindegesang beim Choral zu begleiten und zusammenzuhalten. Je einfacher diese Begleitung ist, umso würdiger und wirkungsvoller ist sie. Ueber die Zwischenspiele bei den einzelnen Choralversen ist viel hin und wider gestritten worden. Wir enthalten uns hier jeder Meinungsäusserung über diesen den Gottesdienst berührenden Punkt, zumal die Art des Zwischenspieles ja immer von dem einzelnen Organisten abhängig ist. Ein feinsinniger Künstler wird das Zwischenspiel als angemessene Vermittelung, ein anderer als eine unnöthige Zugabe erscheinen lassen.

Bei Oratorien-Aufführungen, Messen, Passionsmusiken und Psalmen tritt sowohl in der Kirche wie im Koncertsaale zu dem

begleitenden Orchester häufig die Orgel noch dazu. Dies war in früheren Zeiten sogar unbedingt nothwendig, um die gegen heute nur dürftig zusammengesetzten und spärlicher besetzten Orchester hinreichend zu unterstützen. Die Orgelstimme musste stets vom Organisten sorgfältig ausgearbeitet werden, da sie meist nur einen die Harmonie bezeichnenden bezifferten Bass enthielt. Bei der Begleitung von Arien, Duetten und anderen Solo-Nummern soll der Organist sorgfältig auf die geeignete Registrirung bedacht sein; er muss die grössere oder geringere Kraft der einzelnen Singstimme berücksichtigen. Da er den Vortragsschattirungen der Solostimme im piano, crescendo und diminuendo keineswegs so augenblicklich folgen kann, wie dies in der Begleitung durch das Klavier oder durch das Orchester möglich ist, der Orgelton sich überdies im weiten Raume ausbreitet und in gleicher Stärke forthallt, so ist dem Organisten eher ein schwächeres als stärkeres Begleiten von Sologesängen oder schwach besetzten Chören zu empfehlen.

Wir finden auch Messen und Motetten für Chor- und Solostimmen, welche nur mit Orgelbegleitung geschrieben sind. Bei Motetten ist dieselbe mitunter »nach Belieben« (ad libitum) vorgeschrieben und kann, meist zum Vortheile des Stückes, bei stark besetzten, gut singenden Gesangschören weggelassen werden; denn die Orgelbegleitung kann den Gesang leicht decken, die Textaussprache der Singenden weniger deutlich machen und den gefühlvollen Vortrag schädigen.

Die Registrirung.

Wir haben schon weiter oben bemerkt, dass die Registrirung ausser einer genauen Kenntniss des Werkes auch Feinsinn und Verständniss der vorzutragenden Komposition vom Organisten fordert. Leider wird hierin in neuerer Zeit viel gesündigt. Die grossen Werke mit all' ihren mannigfach verschiedenen Stimmen, ihren Crescendo- und Decrescendo-Zügen verleiten oft zu einer dem Charakter der Orgel widersprechenden Registrirung. Jene plötzlichen, grellen Uebergänge vom brausenden, überwältigenden Fortissimo des vollen Werkes zum zartesten, wie aus weiter Ferne kommenden Pianissimo der Echostimmen und wiederum der schroffe Eintritt des Fortissimo mit vollem Werke nach dem Pianissimo erscheint uns als eine des gewaltigen Instrumentes wenig würdige Effekthascherei. Auch das allzuofte Wechseln der Register, wie es durch Hilfe eines Genossen und durch die sinnreichen Vorrichtungen auf den neuen Werken leicht möglich wird, will uns als dem Charakter der Orgel nicht angemessen erscheinen. Eine gewisse

Stetigkeit in der Registrirung, zumal älterer klassischer Orgelkompositionen, halten wir für angemessener, als jenes übertriebene »Instrumentiren« mancher Organisten, die in kleinlicher Berücksichtigung äusserlicher Wirkung die stilvolle Behandlung des vorzutragenden Musikalstückes ausser Acht lassen.

Kapitel IV.

Komposition für Streichinstrumente.

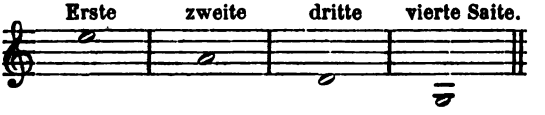
Allgemeine Beschreibung der Streichinstrumente.

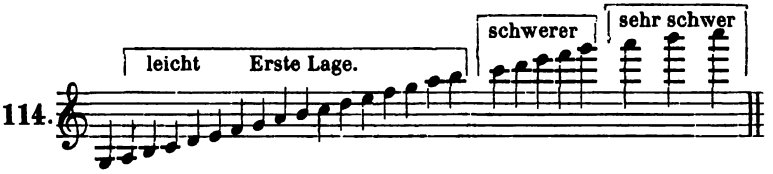
§ 20. Die Streichinstrumente des Orchesters, Violine (Geige), Viola (Bratsche), Violoncell und Kontrabass (Bassgeige) sind in gleicher Art gebaut, unterscheiden sich jedoch durch verschiedene Grösse. Sie haben einen Resonanzkasten, dessen Schallöcher die Form zweier einander gegenüberstehender F-Buchstaben ſ haben; desshalb werden sie gemeinhin die F-Löcher genannt. Der Kopf des Instrumentes enthält die Wirbel, mittels derer die Saiten gestimmt werden. Vom Sattel aus geht über den Hals und über einen Theil des Resonanzkastens das Griffbrett, in der Nähe der Schallöcher ist der Steg, über welchen die Saiten gespannt sind. Die Saiten werden durch den Saitenhalter, welcher durch den Knopf am unteren Ende des Instrumentes befestigt ist, gehalten. Jedes Streichinstrument hat vier Saiten; ältere Kontrabässe in Frankreich und England sollen deren nur drei gehabt haben, man hat auch gelegentlich versucht, den viersaitigen Kontrabässen eine fünfte, tiefste Saite hinzuzufügen.

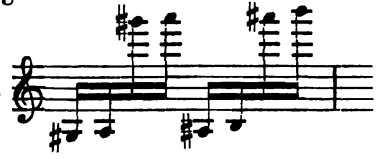
Die Saiten dieser Instrumente werden durch einen mit Rosshaar bespannten Bogen gestrichen. Die Theile des Bogens sind die Stange, der Frosch, die Schraube und das Haar; durch die Schraube kann das Haar straffer angezogen werden. Der Bogen wird mit der rechten Hand am Frosch gefasst.

Die Violine (ital. Violino).

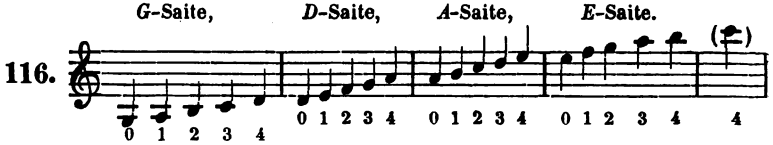
Die Saiten der Violine sind in reinen Quinten folgendermassen gestimmt:

113.

Die erste, *E*-Saite, wird gemeinhin auch die Quinte genannt, die vierte ist stets eine mit Silberdraht übersponnene Saite. Vermittels dieser Saiten kann man die folgende Tonreihe mit allen chromatischen Zwischentönen haben.

114.

Da die Violinen im Orchester in erste und zweite getheilt sind, so wird man die höchsten Töne nur den ersten Violinen geben. Aber auch hier sind mancherlei Rücksichten zu nehmen, da man nicht beliebig von den tiefen Tönen zu den höchsten springen kann. Stellen, wie die folgende:

115.

wären selbst in mässigem Zeitmasse nicht zu fordern, obschon die Technik unserer heutigen Orchestermitglieder, insbesondere der Herren bei den ersten Geigen, meist eine vollkommen virtuose ist.

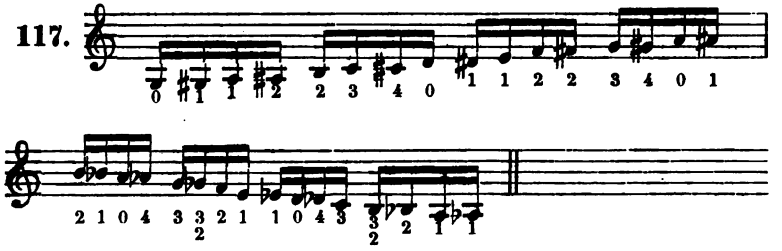
Die Töne können durch die leeren Saiten erzeugt werden, oder durch das Aufsetzen der Finger auf die Saiten; die in der letzteren Art verkürzten Saiten geben alsdann einen höheren Ton. Wenn die linke Hand des Spielers so steht, dass er mit dem Zeigefinger, im Fingersatz der Violine der erste genannt, auf der *G*-Saite *a* oder *as*, auf der *D*-Saite $\bar{e}$ oder *es*, auf der *A*-Saite $\bar{h}$ oder $\bar{b}$ und auf der *E*-Saite $\bar{\bar{fis}}$ oder $\bar{\bar{f}}$ greifen kann, so nennt man dies die erste Lage. In dieser erhalten wir die folgende Tonreihe mit beigefügtem Fingersatze. Die Null bezeichnet jedesmal die leere Saite.

116.

Der Schüler ersieht aus Beisp. 116, dass die Töne der leeren Saiten *D*, *A* und *E* auch durch Aufsetzen des vierten Fingers auf der *G*-, *D*- und *A*-Saite zu erlangen sind; die Töne der leeren Saiten sind aber heller und offener, als die durch Aufsetzen der Finger auf den dadurch verkürzten Saiten. Der letzte Ton von Beisp. 116,

das eingeklammerte dreigestrichene $\overline{\overline{\overline{c}}}$, kann noch durch das Ausstrecken des vierten Fingers in erster Lage genommen werden. Man nennt dies einen Ton »ablangen«. Auf die gleiche Weise kann man in jeder höheren Lage noch den nächst höheren Ton durch »Ablangen« erreichen.

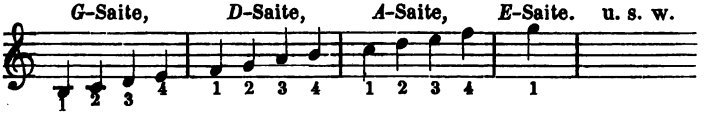
Die obenstehende diatonische Skala bietet, selbst in sehr schnellem Zeitmasse gespielt, keine Schwierigkeit. Die chromatische Tonfolge dagegen ist schwieriger, weil derselbe Finger von Halbton zu Halbton auf der festgegriffenen Saite rücken muss. Figuren wie die folgenden

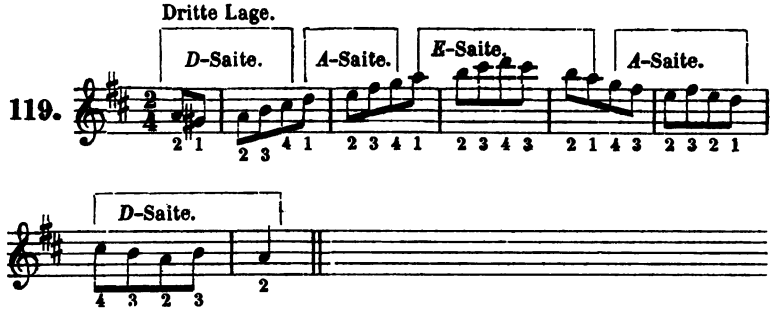
117.



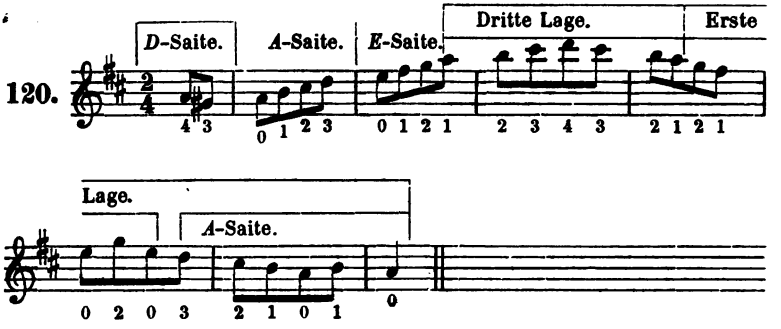
wären selbst mit Zuhilfenahme der leeren Saiten in lebhaftem Zeitmasse schon schwieriger, werden zudem auch nicht gute Wirkung machen.

Setzt der Spieler mit dem ersten Finger auf den folgenden Tönen der Saiten ein, so nennt man dies die zweite Lage.

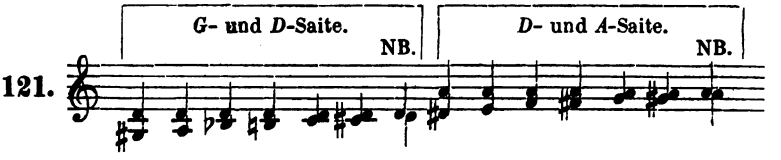
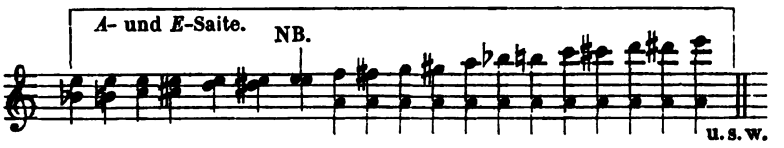
118.

Bei der dritten Lage würde der erste Finger auf das $\overline{c}$ der *G*-Saite, $\overline{g}$ der *D*-Saite, $\overline{\overline{d}}$ der *A*-Saite und $\overline{\overline{a}}$ der *E*-Saite aufgesetzt werden. Setzt man mit dem ersten Finger auf jeder Saite je einen Ton höher ein, so erhält man die vierte, fünfte, sechste Lage u. s. w. Man nimmt deren bis zu acht an; die Spieler bedienen sich, falls nicht höhere Noten erfordert werden, am Liebsten der dritten und fünften Lage. Auch vermeidet man oftmaligen Wechsel der Lage, wenn dies nicht nöthig ist, und spielt so lange als thunlich in derselben Lage weiter. Alsdann werden höhere Töne in einer höheren Lage auf tieferen Saiten gespielt, in denen die beregten Töne in der ersten, oder im Allgemeinen in tieferen Lagen nicht zu nehmen wären. Der folgende Gang wäre in der dritten Lage ohne Benutzung der leeren Saiten bequem mit dem beigefügten Fingersatze zu spielen.



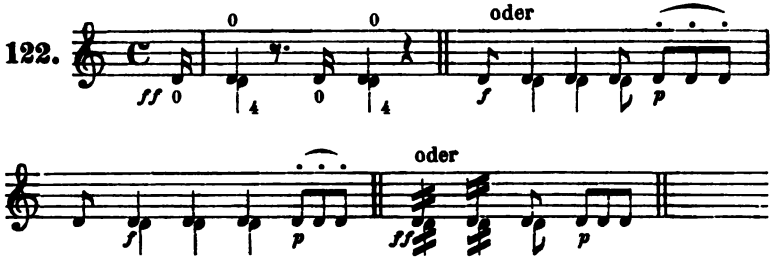
Will man die leeren Saiten benutzen, so beginnt man in erster Lage, verlässt diese an der in Beisp. 120 angezeigten Stelle und kehrt in die erste Lage zurück.

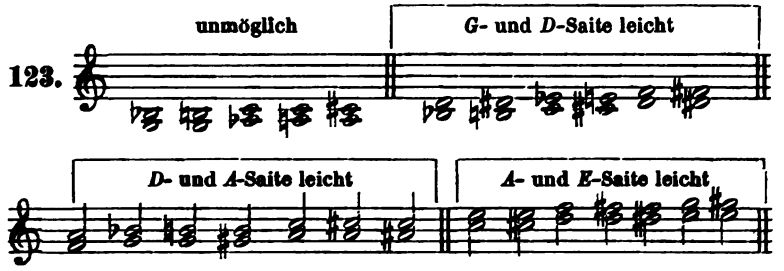


Doppelgriffe.

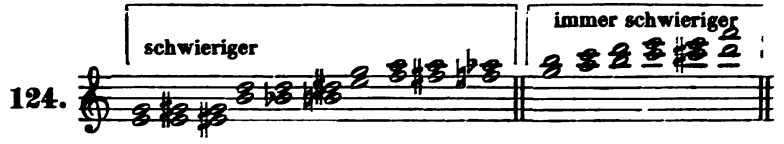
Obschon die Violine nicht geeignet ist, zwei oder drei selbständige Stimmen zu führen, so kann man doch eine sehr grosse Anzahl von Doppelgriffen, wie auch von drei- und vierstimmigen Accorden auf dem Instrumente hervorbringen. Indem der Spieler die Geige stimmt, muss er schon zwei Nachbarsaiten im Doppelgriffe anstreichen, um die Reinheit der Quintenstimmung zu prüfen. Da man mit ein und demselben Finger auf zwei benachbarten Saiten gleichzeitig eine reine Quinte greifen kann, so wird dieses Intervall der leichteste Doppelgriff sein. Ferner sind alle diejenigen Doppelgriffe leicht, bei denen man eine leere Saite zu Hilfe nehmen kann; z. B.



Der Schüler ersieht aus den mit NB. bezeichneten Noten des vorstehenden Beispiels, dass auch der Einklang als Doppelgriff genommen werden kann. Will man einen bestimmten Takttheil durch besonderen rhythmischen Accent hervorheben, oder einem Rhythmus besondere Kraft und Wucht verleihen, so kann dies in folgender Weise geschehen:

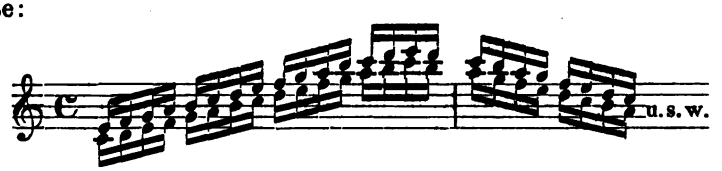
122.

Terzen sind — falls man nicht zu hoch geht — selbst im Orchester von den ersten wie von den zweiten Violinen, jedoch nur im langsamen Zeitmasse, zu beanspruchen. Wir geben hier eine Übersichtstafel.

123.

Diese Terzen sind alle in der ersten Lage möglich; selbstverständlich sind diejenigen Terzen, welche nur in höheren Lagen zu nehmen wären, schwieriger zu greifen, und die Schwierigkeit vermehrt sich, je höher man aufsteigt.

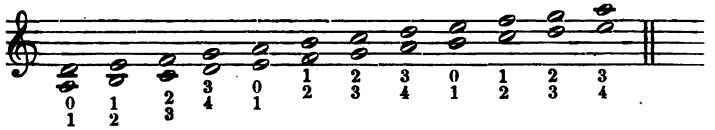
124.



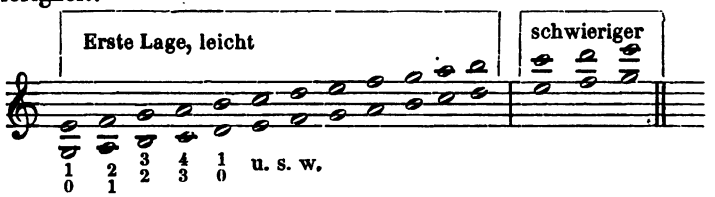
Schnellere Läufe in Terzen sind im Orchester nicht zu verlangen; da aber die Violinen stets mindestens in erste und zweite getheilt sind, so giebt man die obere Stimme den ersten, die untere den zweiten Geigen. Sind die Letzteren anderweitig in Anspruch genommen, so theilt man die ersten Geigen und bemerkt dies mit den Worten »getheilt« oder »divisi«, oder man schreibt in folgender Weise:

125.

Alsdann übernimmt ein Theil der Spieler die obere, ein anderer Theil die untere Stimme, und man kann solchergestalt Terzenfolgen in jedem Grade von Schnelligkeit haben.

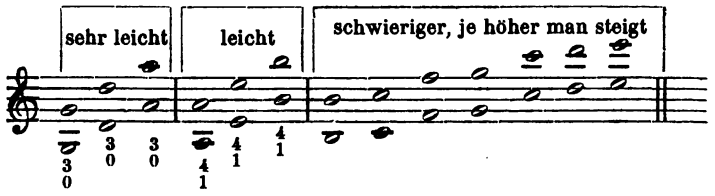
Das Intervall der Quarte ist innerhalb der ersten Lage leicht zu nehmen; die folgenden Doppelgriffe bieten keine Schwierigkeiten.

126.

Ebenso sind Sexten in der ersten Lage ohne jede besondere Schwierigkeit.

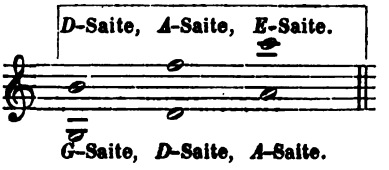
127.



Vereinzelte Doppelgriffe in Oktaven kann man im Orchester wohl fordern, niemals aber Läufe, Figuren oder gar Verzierungen. Man hat dies umsoweniger nöthig, als man zu diesem Zwecke auch die ersten Violinen getheilt verwenden kann, wie dies schon oben für schnelle Terzenläufe bemerkt wurde. Die leichtesten Oktavengriffe sind selbstverständlich immer diejenigen, bei denen man eine leere Saite mit benutzen kann.

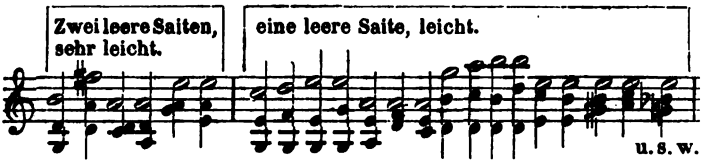
128.

Doppelgriffe in Decimen soll man für Orchester nur dann schreiben, wenn eine leere Saite dabei für die untere Stimme zu verwenden ist; aber auch dann ist die Decime in der ersten Lage nicht möglich. Die folgenden Decimen sind leicht zu nehmen.

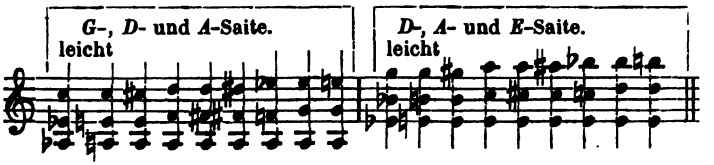
129.



Dreistimmige Accorde.

Dreistimmige Accorde machen nur im Forte oder Fortissimo gute Wirkung; der Bogen muss so schnell über drei Saiten gerissen werden, dass die Töne des Accordes fast gleichzeitig ertönen. Der tiefste Ton kann selbstverständlich nie gehalten werden; falls überhaupt ein Ton gehalten werden soll, so wird man gut thun, sich auf den höchsten Ton zu beschränken und die Accorde so zu schreiben, wie dies in Beisp. 130 gezeigt ist. Solche Accorde ergeben die beste Klangwirkung, bei denen zwei oder wenigstens eine leere Saite mit gebraucht werden; sie sind auch wesentlich leichter auszuführen, als solche, bei denen drei Finger auf die Saiten gesetzt werden.

130.

Dass auch viele dreistimmige Accorde, bei denen keine leere Saite zur Verfügung steht, ohne sonderliche Schwierigkeit zu greifen sind, ergiebt sich dem Schüler, der sich die Fingersatz-Anwendung (Applikatur) auf der Violine vergegenwärtigt, von selbst, z. B.:

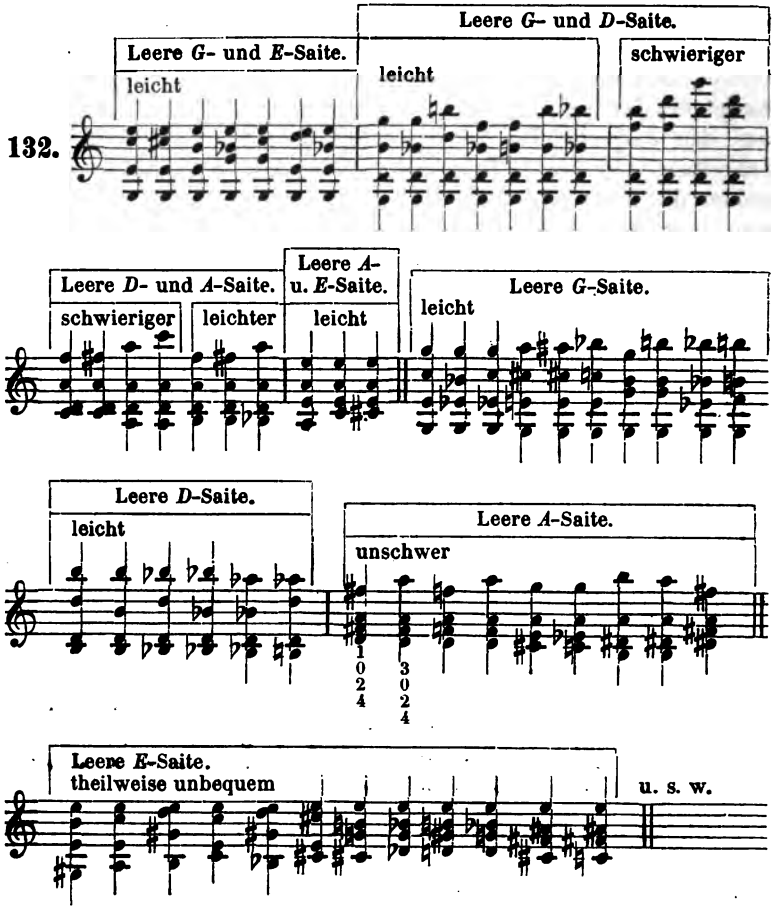
131.

Nimmt man höhere Grundtöne als die in Beisp. 131 gezeigten, so ist man genöthigt, in höhere Lagen zu gehen, um die entsprechenden Accorde zu erlangen. Die Schwierigkeit wird dadurch grösser;

zudem geben die Saiten umso weniger Klang, jemehr sie verkürzt werden; auch ist die Klangwirkung bei allen dreistimmigen Accorden eine weniger gute, wenn deren mehrere schnell aufeinander folgen. Der einzelne dreistimmige *forte* oder *fortissimo* gegebene Accord macht im Orchester stets gute Wirkung, zumal wenn man ihn mit einer oder zwei leeren Saiten (siehe Beisp. 130) geben kann.

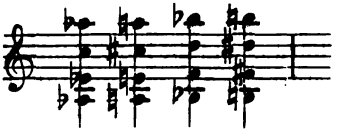
Vierstimmige Accorde.

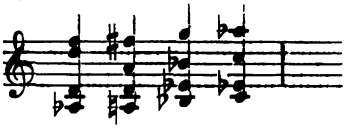
Auch unter den vierstimmigen Accorden werden wiederum diejenigen am leichtesten auszuführen sein und die beste Klangwirkung ergeben, bei denen zwei oder eine leere Saite benutzt werden können, wie die hier bemerkten:

132.



Auch ohne Benutzung der leeren Saiten sind viele vierstimmige Accorde unschwer zu nehmen, und man kann sie für Orchester schreiben, z. B.

133.

Alle drei- und vierstimmigen Accorde werden am besten mit Herunterstrich zu nehmen sein. Wir könnten deren hier noch viele verzeichnen, — die vorstehenden Beispiele machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit — der Schüler kann dergleichen in Violin-Kompositionen finden, er möge aber, bevor er einen Doppelgriff oder einen mehrstimmigen Accord schreibt, sich die dabei nothwendige Fingersetzung klar zu machen suchen; denn so leicht es ist, mit einem Finger auf zwei Nachbarsaiten eine reine Quinte zu greifen, so ist die gleichzeitige Verwendung eines und desselben Fingers auf von einander getrennten Saiten unmöglich. Die folgenden Accorde wären sehr schwer und nur mit aussergewöhnlichem Fingersatze zu greifen,

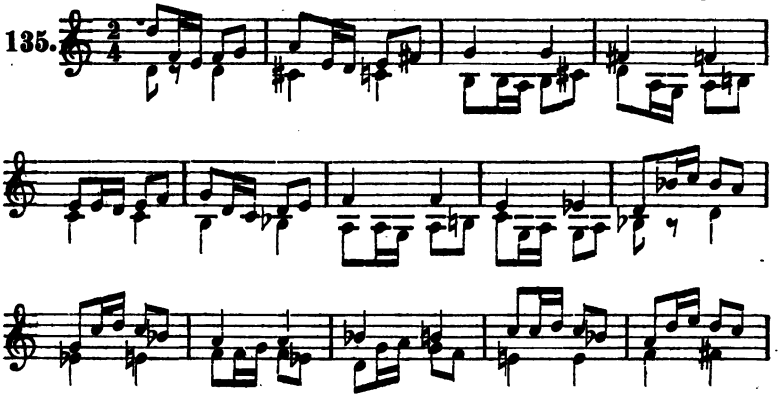
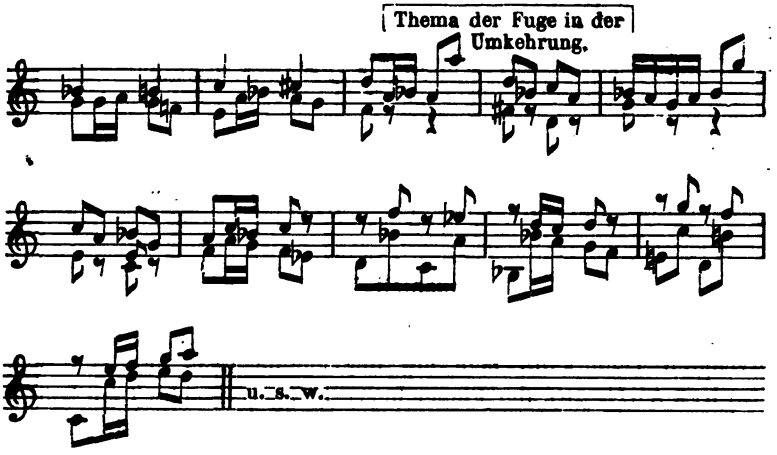
134.

denn es könnte in den beiden ersten Accorden der erste Finger nicht gleichzeitig auf der *G*- und *E*-Saite aufgesetzt werden, ebensowenig der zweite Finger beim dritten Accorde oder der dritte beim vierten Accorde.

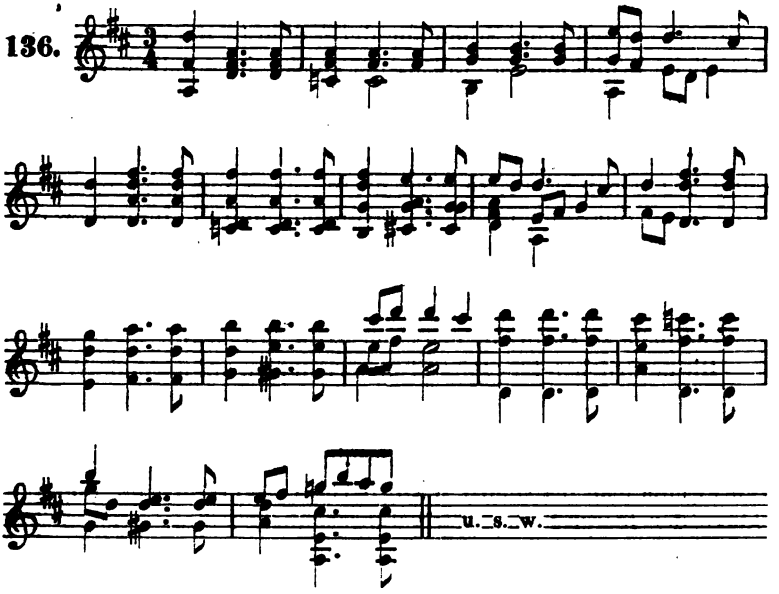
Man wolle überdies nicht glauben, dass vierstimmige Accorde eine wesentlich kräftigere Wirkung hervorbringen als dreistimmige, ausgenommen etwa, wenn zwei leere Saiten mitbenutzt werden. Auch wolle man beim Gebrauche von Doppelgriffen nicht vergessen, dass die selbständige Führung von zwei Stimmen auf der Violine nur in sehr beschränktem Masse und immer nur für kürzere Stellen möglich ist, wie sie auch fast jederzeit aussergewöhnliche Schwierigkeiten bietet und im Orchester nicht zur Anwendung kommt. Wir theilen hier einige Stellen aus den Sonaten für Violine allein von Joh. Seb. Bach mit, damit der Schüler daraus ersehen möge, in welcher Weise wohl eine Violine ein zwei- oder dreistimmiges Sätzchen führen könne, und in welcher Weise Bach bei einer die Melodie führenden Stimme die Harmonie durch einzelne drei- und vierstimmige Accorde mitangiebt. Von einem eigentlichen drei- oder gar vierstimmigen Satze können wir dabei allerdings nicht

reden. Auch müssen wir den Schüler darauf aufmerksam machen, dass die beregten Sonaten Bach's aussergewöhnliche Schwierigkeiten darbieten und meist nur von den besten Violinkünstlern derart rein und sicher vorgetragen werden, dass der Hörer die Mühseligkeit der Ausführung und die Zumuthung an die dem Instrumente nicht eigentlich natürliche Art, melodisch und harmonisch zugleich zu wirken, vergisst. Auch können wir — bei aller Verehrung Bach's — dennoch die Bemerkung nicht unterdrücken, dass wir beim Vortrage eines derartigen Violin-Solo-Satzes, als z. B. selbst bei der herrlichen Chaconne aus der zweiten Partita, auf die Länge tiefere Stimmen, eine auf sicherem Basse ruhende ausgeführte Begleitung, vermissen. Ein derartiger Satz, dessen tiefster Ton das kleine *g* sein muss, scheint gleichsam in der Luft zu schweben und wird nicht nur durch die nach der Tiefe hin beschränkte Tonlage, sondern auch durch die gleichmässige Klangfarbe des einen Instrumentes nach und nach ermüdend wirken. Wir ziehen — aufrichtig gesprochen — die Vorführung der Chaconne mit der von Felix Mendelssohn-Bartholdy durchweg angemessenen beigefügten Klavierbegleitung dem Vortrage des Stückes in der ursprünglichen Fassung vor. Kürzere, vorwiegend nur melodisch gehaltene Stücke, welche auf zwei- oder dreistimmige selbständige Stimmführung gar keinen Anspruch erheben, und welche die Harmonie ab und zu durch einen drei- oder vierstimmigen Accord nur andeuten, lassen den Mangel eines sicheren Basses und einer ausgeführten harmonischen Begleitung weniger empfinden.

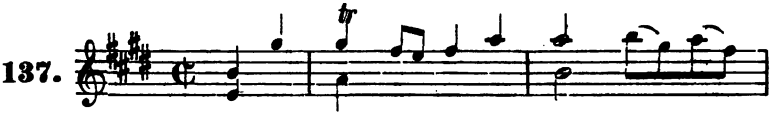
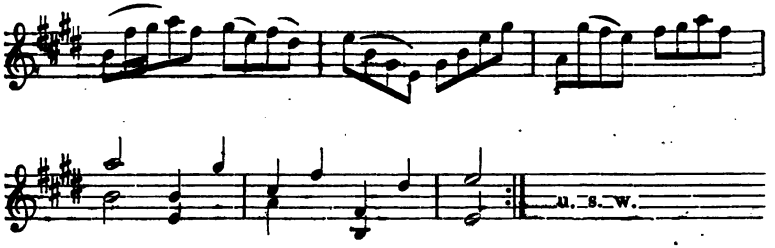
Aus der zweiten Sonate für Violine allein von J. S. Bach.

Zweistimmiges, frei kanonisch gearbeitetes Sätzchen aus der Fuge.

135.

Mehrstimmiges Sätzchen aus der Chaconne (Partita II).

136.

Gavotte en Rondeau aus der Partita III.

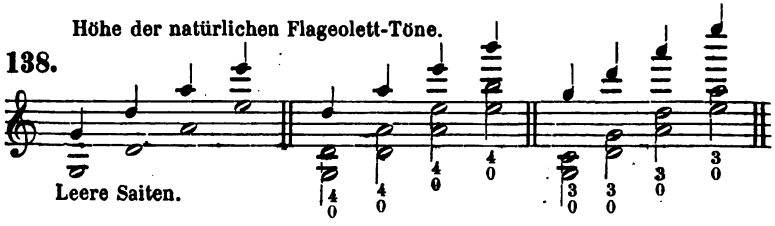
Kurzes, melodisches Sätzchen mit angedeuteter Harmonie.

137.

Flageolett-Töne.

Ausser den durch festes Aufsetzen der Finger auf die Saiten erzeugten Töne kann man auf der Violine noch andere durch flaches Auflegen der Finger hervorbringen. Solche Töne haben einen eigenthümlichen flötenartigen Klang; man nennt sie Flageolett-Töne. Wir theilen sie in die natürlichen und künstlichen Flageolett-Töne; die künstlichen schreibt man nicht für Orchester, und auch die natürlichen kommen dort nur selten zur Anwendung. Eine vollkommen reine Stimmung der Saiten ist die erste und unerlässliche Bedingung zur Erzeugung eines reinen natürlichen Flageolett-Tones, denn der Spieler kann hier durch die Intonation nicht nachhelfen, falls die Saite ein wenig zu hoch oder zu tief stimmt. Sollen mehrere Flageolett-Töne von verschiedenen Violinen gleichzeitig gegeben werden, so wird die Wirkung nur dann eine gute sein, wenn die Stimmung der Instrumente und die Intonation der Spieler vollkommen rein ist. Das bekannteste und glücklichste Beispiel der Verwendung von Accorden, welche aus Flageolett-Tönen zusammengesetzt sind, bietet der Anfang und der Schluss des Vorspiels zu »Lohengrin« von Rich. Wagner.

Die natürlichen Flageolett-Töne erhält man auf folgende Weise: Legt man den Finger flach auf die Oktave einer leeren Saite, so erhält man diesen Ton als Flageolett-Ton. Legt man den Finger flach auf die Quinte der leeren Saite, so erklingt die höhere Oktave dieses Tones; falls man die Quarte leicht berührt, so erklingt die Doppeloktave der leeren Saite. Wir veranschaulichen dies im folgenden Beispiel:

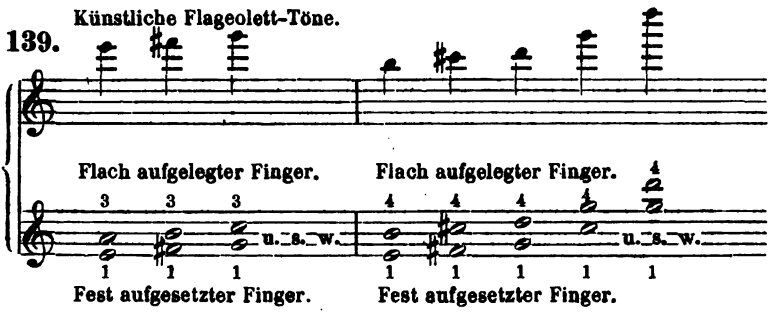
138.



Es erweitert sich demnach die unter Beispiel 114 angeführte Tonreihe der Violine noch bis zum $\overline{\overline{e}}$ der viergestrichenen Oktave.

Die künstlichen Flageolett-Töne werden durch Doppelgriffe in folgender Weise erzeugt; der erste Finger wird fest auf die Saite gesetzt, der dritte oder der vierte Finger wird alsdann in der Entfernung einer reinen Quarte oder Quinte flach auf die Saite gelegt. Man erhält alsdann die Doppel-Oktave, beziehentlich die Duodecime des mit festaufgesetztem Finger gegriffenen Tones, wie aus Beispiel 139 zu ersehen ist.

139. Künstliche Flageolett-Töne.

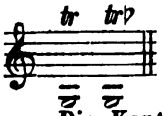


Man kann demnach durch die natürlichen und künstlichen Flageolett-Töne eine vollkommene Tonleiter mit allen chromatischen Zwischentönen bis zur fünfgestrichenen Oktave erhalten. Wenn wir jedoch den natürlichen Flageolett-Tönen nur selten und ausnahmsweise im Stile für Orchester- und Kammermusik begegnen, so müssen wir umsomehr vor der Benutzung der künstlichen warnen; nur in glänzenden Koncertstücken für Violine wird man sie anwenden können.

Die Stricharten.

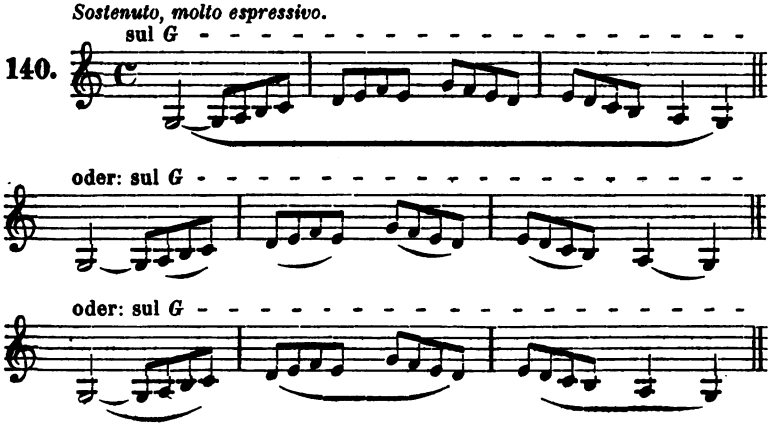
Die Technik der Violine ist seit langer Zeit derart entwickelt, dass man alle Arten von Tonleitern, Trillern, gebrochenen (arpeggirten) Accorden mit Leichtigkeit ausführen kann. Selbstverständlich wird dabei stets auf die Natur und den Tonumfang des Instrumentes die nöthige Rücksicht genommen werden. Kein Vernünftiger wird der Violine Fanfaren zu spielen geben, welche dem Charakter nach der Trompete angehören. Auch wolle man bedenken, dass der Raum für den aufzusetzenden Finger immer spärlicher wird, je höher man in die Lagen hinaufsteigt. Daher werden Halbtonstriller in den höchsten Lagen viel schwieriger auszuführen sein als

in den mittleren und tiefen Lagen. Dass die Triller g-*a* und *g-as*



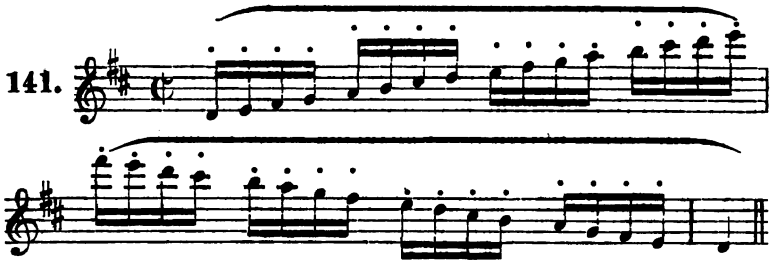
einen Nachschlag nicht haben können, ist ersichtlich.

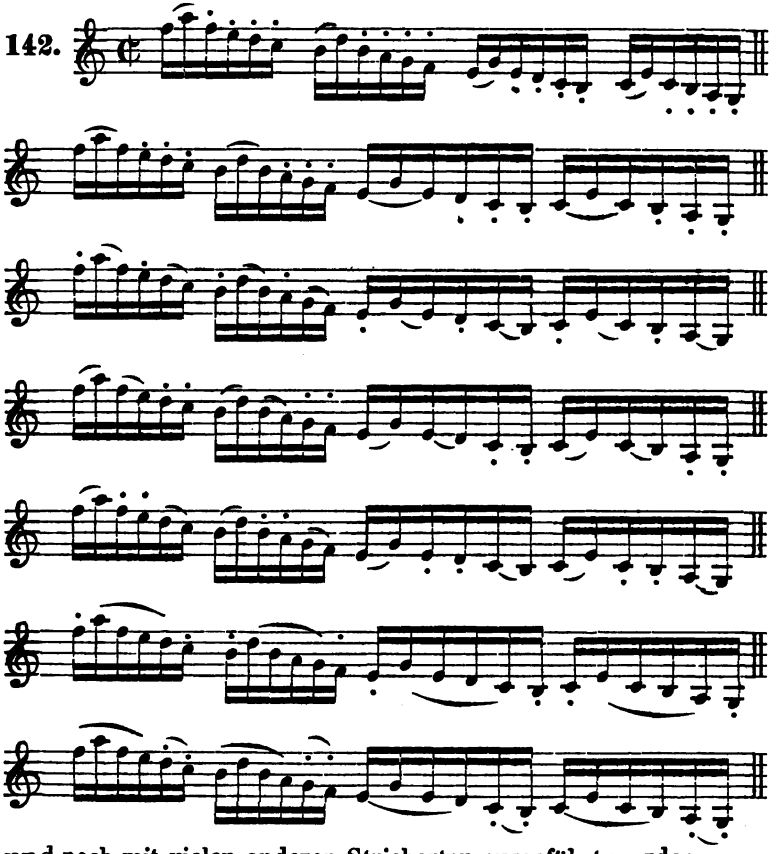
Die Kantilene aber und namentlich alle Arten von Läufen können auf der Violine verschiedenartig durch verschiedene Stricharten dargestellt werden. Der Bogen kann sowohl vom Frosch zur Spitze oder umgekehrt über die Saite geführt werden. Man nennt das Erstere den Herunterstrich, durch das Zeichen ⊓ angedeutet, das Zweite den Heraufstrich, welcher folgendermassen ∨ bezeichnet wird. Man kann ferner den Bogen nur im ersten Drittel »am Frosch«, oder im zweiten Drittel »in der Mitte«, oder im dritten Drittel »an der Spitze« gebrauchen, wodurch die Klangwirkung ein und derselben Passage eine andere wird. Auch kann man mehrere Herunter- oder Heraufstriche auf einander folgen lassen.

Schon bei der Kantilene ist es nicht gleichgültig, wie viel oder wie wenig Bogen auf die einzelne Note verwendet wird. Jemehr Bogenstrich auf eine oder mehrere gebundene Noten kommt, umsoviel mehr Ton kann der Geiger ziehen. Die folgende Stelle würde durch verschiedene Bogenführung mit weniger oder mehr Ton ausgeführt,

oder auch noch in anderer Weise gebunden werden.

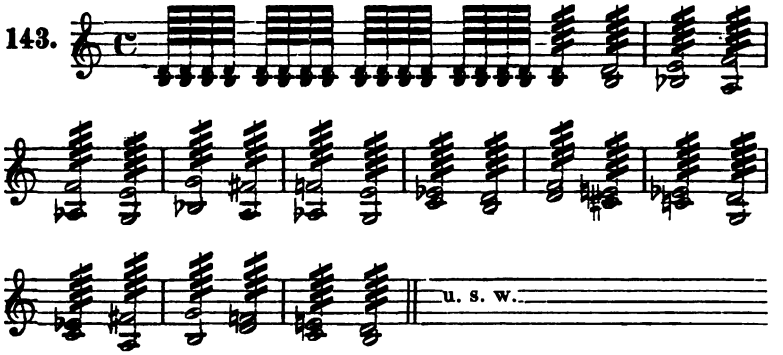
Wenn nun schon gebundene Noten durch Bogenstriche von grösserer oder geringerer Länge verschieden ausgeführt werden können, so ist die Ausführung gestossener Noten eine noch mehr verschiedenartige. Die Geiger haben für die verschiedenen Arten besondere Ausdrücke, als »gestossen«, »gerissen (spiccato), »gehämmert« (martellato), »mit springendem Bogen« (saltato). Unter dem

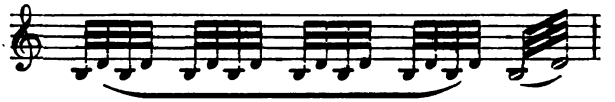
Ausdrucke «staccato« versteht man gemeinhin das stossweise Aufrücken des Bogens im Herauf- oder Herunterstrich; es wird folgendermassen bezeichnet:

141.

Viele Stricharten sind aus gebundenen und gestossenen Noten zusammengesetzt; Beispiel 142 könnte demnach folgendermassen:

142.

und noch mit vielen anderen Stricharten ausgeführt werden.

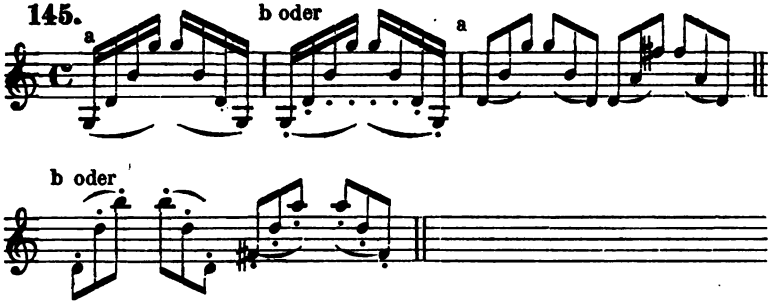
Die Stricharten verändern den Charakter eines Laufes, darum wird der Komponist gut thun, dieselben vorzuzeichnen, wenn er eine bestimmte Wirkung durch die eine oder die andere erzielen will. Manche Stricharten ermüden auf die Länge den rechten Arm des Spielers, z. B. ein längere Zeit andauerndes Spiccato und mehr noch das Tremolando, durch sehr schnell aufeinander folgende Herunter- und Heraufstriche hervorgebracht. Stellen, wie Beispiel 143 deren eine zeigt, dürfen nicht allzulang weitergeführt werden.

143.

Das gebundene Tremolo

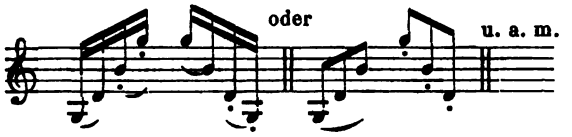
144.

kann beliebig verlängert werden; auf ein und derselben Saite ist dasselbe sehr leicht, schwieriger wird es, wenn der Spieler gezwungen wird, andauernd von einer Saite zur anderen überzugehen. Die Wirkung beider Arten von Tremolo ist eine verschiedene; das gebundene Tremolo wird nie eine so kräftige, erschütternde Wirkung im Forte hervorbringen können wie das gestossene. Dagegen ist für eine wellenartige Bewegung das gebundene Tremolo im Piano sehr geeignet. Jede Art von Tremolo ist in den tieferen Lagen in allen Klangabstufungen möglich; steigt man zu sehr hohen Tönen hinauf, so macht das Piano und Pianissimo bessere Wirkung als das Forte oder Fortissimo der stark verkürzten Saite.

An dieser Stelle müssen wir auch die auseinandergelegten (gebrochenen) Accorde (Arpeggien) erwähnen, obschon dieselben im Orchester nur selten zur Anwendung kommen. Desto häufiger findet man sie mit verschiedenen Stricharten in Solo-Kompositionen für Violine. Derartige Arpeggien können vierstimmig über vier Saiten, oder dreistimmig über drei geführt werden, z. B.:

145.



Die erste Strichart bei *a* wird mehr Klang ergeben als die zweite, welche nur mit springendem Bogen ausgeführt werden kann. Andere Stricharten, als z. B.:

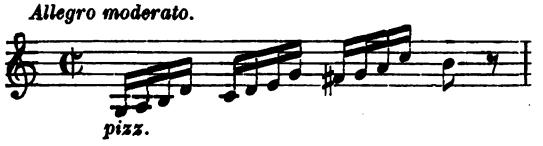
146.

kommen seltener vor und machen auch weniger gute Wirkung. Eine eigenartige Wirkung erzielt man, wenn der Bogen in möglichster Nähe des Steges gebraucht wird. Man bezeichnet dies mit den Worten »sul ponticello«. Bei mehrfacher Besetzung der Violine (und anderer Streichinstrumente) im Orchester erhält man dadurch eine schillernde, glitzernde Klangwirkung.

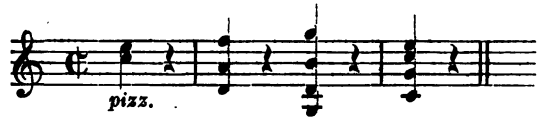
Zuweilen findet man auch die Bezeichnung »col legno«, mit dem Holze (man sehe Chopin's Koncert, *e*-moll, op. 11, Leipzig, bei Fr. Kistner). Der Bogen soll alsdann nicht mit den Haaren, sondern mit der Stange auf die Saiten fallen und für gestossene Noten nur einen trockenen, knisternden Ton geben. Diese Anwendung des Bogens ist nicht zu empfehlen, die Wirkung ist unschön.

Das Pizzicato.

Obschon die Violine ein vorzugsweise melodisches Instrument genannt werden kann, und kaum ein anderes Instrument eine Kantilene in der hohen Sopranlage mit so grosser Klangschönheit und Innigkeit wiederzugeben vermöchte als die Violine (zumal wenn die ersten und zweiten Geigen im Orchester vereinigt die Melodie führen), so kann der Charakter des Instrumentes doch wesentlich verändert werden, wenn dasselbe nicht mit dem Bogen behandelt wird. Die Saiten werden alsdann mit dem ersten oder zweiten Finger der rechten Hand gerissen und ergeben einen

schwächeren, trockenen, etwas spröden Klang. Diese Spielweise nennt man »pizzicato«. Das Pizzicato kann weder so schnelle Tonfolgen geben, als dies mit dem Bogen möglich ist, noch kann man es auf längere Zeit anwenden; auch wird der Klang der in höherer Lage gegriffenen Töne um so geringer, jemehr die Saite verkürzt wird. Die Bewegung kann für wenige Noten nicht schneller als etwa die Sechszehntel im Allegro moderato sein, z. B.:

147.

Die Bezeichnung des Pizzicato geschieht (wie aus Beispiel 147 zu ersehen ist) durch die Abkürzung des Wortes; soll der Bogen wieder gebraucht werden, so zeigt man dies durch »col arco« (mit dem Bogen) oder bloss durch das Wort »arco« an. Längere Noten (𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥.) werden nur bei mehrfacher Besetzung Wirkung machen können da der Ton der kurzen Violinsaiten zu schnell verhallt; auch wird, man dafür am besten nur leere Saiten verwenden. Ein Forte ist dabei nicht zu erzielen, doch kann im Orchester das ganze vielfach besetzte Streichquartett einzelne Accorde im Pizzicato ziemlich stark angeben. Indem man mit dem Finger schnell über zwei, drei oder auch vier Saiten reisst, kann man auf der Violine Doppelgriffe, oder einen dreistimmigen, beziehentlich vierstimmigen Accord angeben, z. B.:

148.

Das bei theilweiser Benutzung des Bogens mit den Fingern der linken Hand gerissene Pizzicato, wie das (bei Beriot) gelegentlich vorkommende »Pizzi-Arco«, können wir hier unberücksichtigt lassen.

Der Dämpfer (Sordino).

Der Dämpfer sieht wie ein kleines Kämmchen von der Breite des Steges, auf welchen er aufgesetzt wird, aus. Der Klang der Violine wird dadurch nicht nur wesentlich schwächer, er erhält auch alsdann einen verschleierten, geheimnissvollen, in den tieferen Tönen etwas düsteren Charakter. Der Dämpfer schliesst selbstverständlich ein eigentliches Forte vollständig aus. Im Solospiel wird

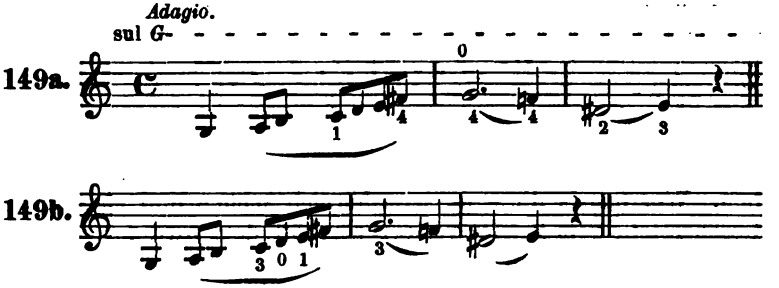
er wenig angewendet, auch in der Kammermusik wird er nur selten gebraucht; im Orchester dagegen kann man mit Violinen, Bratschen und Violoncellen eigenthümliche Wirkungen erzielen, wenn alle die genannten Instrumente mit den Dämpfern spielen. Die mit Dämpfern zu spielenden Stellen werden »con sordino« bezeichnet; sollen dieselben in Wegfall kommen, so schreibt man »senza sordino« (ohne Dämpfer). Das Aufsetzen des Dämpfers, welcher im Orchester stets auf dem Pulte der Herren Geiger liegen sollte, muss so geräuschlos als möglich geschehen, ebenso das Abnehmen. Das Aufsetzen erfordert beinahe eine Minute Zeit, das Abnehmen weniger. Der Komponist hat darauf Rücksicht zu nehmen und muss vor solchen Stellen, welche »con sordino« gespielt werden sollen und ebenso nach denselben, je nach dem Zeitmasse des Satzes den betreffenden Instrumenten einige oder mehrere Takte Pausen geben. Um die eigenartige Wirkung des gedämpften Klanges nicht abzuschwächen, sollte man die Sordinen niemals auf längere Sätze anwenden. Wir wissen wohl, dass wir uns mit dieser unserer Ansicht einer argen Ketzerei schuldig machen, denn das ganze Adagio des wunderbaren *g*-moll-Streichquintetts von Mozart soll nach des Meisters Vorschrift von allen Instrumenten (zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell) mit Dämpfern gespielt werden. Allein wir möchten behaupten, dass der herrliche Satz nur gewinnen könnte, wenn er nicht durchweg und andauernd von allen betheiligten Instrumenten »con sordini« gespielt würde. Auch in E. F. Richter's Sonate für Klavier und Violine (op. 26 *a*-moll, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) soll der langsame Satz mit dem Dämpfer gespielt werden; allein wir können auch hier der Vorschrift des Tonsetzers nicht beipflichten. Ein länger andauernder Gebrauch des Dämpfers erzeugt umsomehr eine Einförmigkeit der Klangfarbe, als der Spieler nur zarte Abstufungen im Vortrage geben kann. Ein energisches, leidenschaftliches Forte bleibt ja stets dann ausgeschlossen, der Spieler kann in der Kantilene nicht in der Art »Ton ziehen«, wie dies ohne Dämpfer möglich ist, schnellere Läufe kommen nicht so klar zur Geltung und erhalten leicht etwas Undeutliches, Verschwimmendes. Man wird darum mit der Anwendung des Dämpfers nicht allzu verschwenderisch umgehen dürfen.

Die Vortragsmittel auf der Violine.

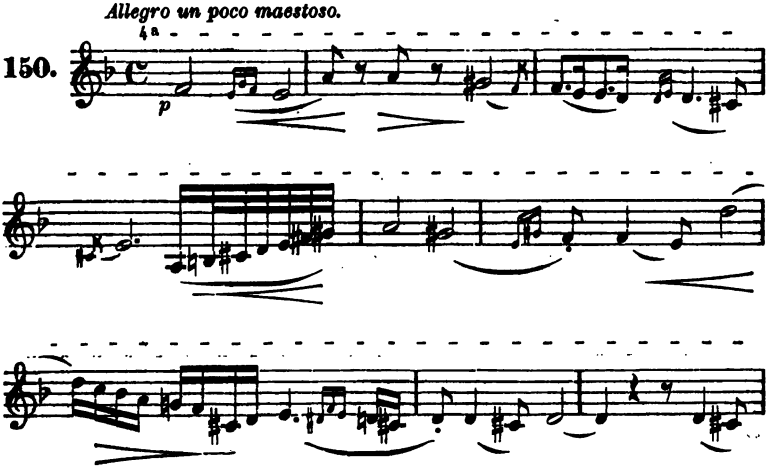
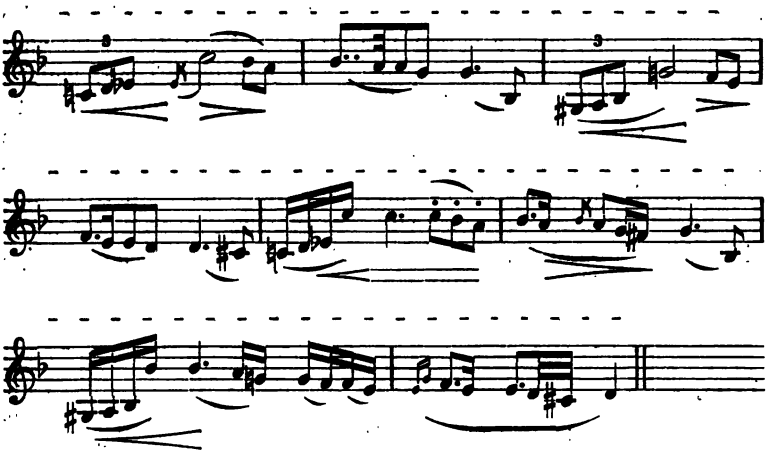
Kein Instrument besitzt in so reichem Masse die Mittel zum seelenvollen Vortrage der Melodie als die Violine und — wie wir hier gleich miterwähnen wollen — das Violoncell. Es gilt daher Alles, was wir jetzt hier sagen werden, für beide Instrumente.

Zunächst hat die Violine (wie alle Streichinstrumente) vor der Singstimme und den Blasinstrumenten den Vortheil voraus, nicht vom Athem abhängig zu sein; es kann jeder Ton so lange ausgehalten werden, als der Bogen reicht. Geschieht der Bogenwechsel bei mehrfach besetzten Violinen nicht gleichzeitig, so ist gar keine Unterbrechung des Tones zu hören; aber auch bei einer Violine verursacht der Bogenwechsel nicht eine Pause, wie dies der Athemwechsel beim Sänger und Bläser nothwendig macht. Der Ton kann daher beliebig anschwellen und abnehmen. Das Beben (vibrato), welches beim Gesange mitunter lästig und die Reinheit der Intonation gefährdend, häufig genug als eine Untugend der Sänger erscheint und dem Vortrage schadet, kann auf der Violine durch eine leicht zitternde Bewegung des festaufgesetzten Fingers jederzeit zur Anwendung kommen, um dem einzelnen gehaltenen Tone eine grosse Wärme und Innerlichkeit zu verleihen. Dabei stehen der Violine, obschon sie nie die Schallkraft einer schönen starken Menschenstimme oder eines Blasinstrumentes besitzen kann, dennoch alle Klangabstufungen vom zartesten Pianissimo (auch ohne Dämpfer) bis zum leidenschaftlichen Fortissimo zu Gebote; sie kann (im Orchester vielfach besetzt) durch einen drei- oder vierstimmigen Accord einen gewichtigen Schlag (le coup d'archet) geben, wie sie ja vor der Singstimme und den Blasinstrumenten überhaupt den Vortheil der Doppelgriffe besitzt. Ausserdem kann man der Melodie eine andere Klangfarbe verleihen, je nachdem man sie auf einer bestimmten Saite vortragen lässt. Dieselbe Melodie wird uns auf der *G*-Saite allein gespielt einen anderen Eindruck machen, als wenn wir sie danach zwei Oktaven höher auf der *E*-Saite hören, und zwar ist es nicht bloss die Erhöhung der Melodie um zwei Oktaven, die diesen Eindruck hervorbringt, sondern auch der verschiedene Klangcharakter der beiden Saiten. Wir sind selbstverständlich ausser Stande, den Klang irgend eines Instrumentes oder der Saiten desselben zu beschreiben und können desshalb auch die Verschiedenheit der stärkeren, übersponnenen *G*-Saite von der Quinte nur insoweit allgemein andeuten, dass die erstere einen weicheu, volleren und — wenn wir uns den Ausdruck gestatten dürfen — sammtartigen, die letztere dagegen einen helleren, schärferen und eindringlicheren Klang giebt, so dass ein und dieselbe Melodie auf den verschiedenen Saiten gespielt, verschiedenartigen Eindruck machen wird. Desshalb muss der Tonsetzer in manchen Fällen anzeigen, ob er eine Gesangsstelle auf einer bestimmten Saite der Violine gespielt haben will; er muss dies, wie wir bereits im Beispiel 140 gezeigt haben, für die *G*-Saite ausdrücklich mit »sul *G*« und dem entsprechend für die *D*-Saite mit »sul *D*« bezeichnen, bis

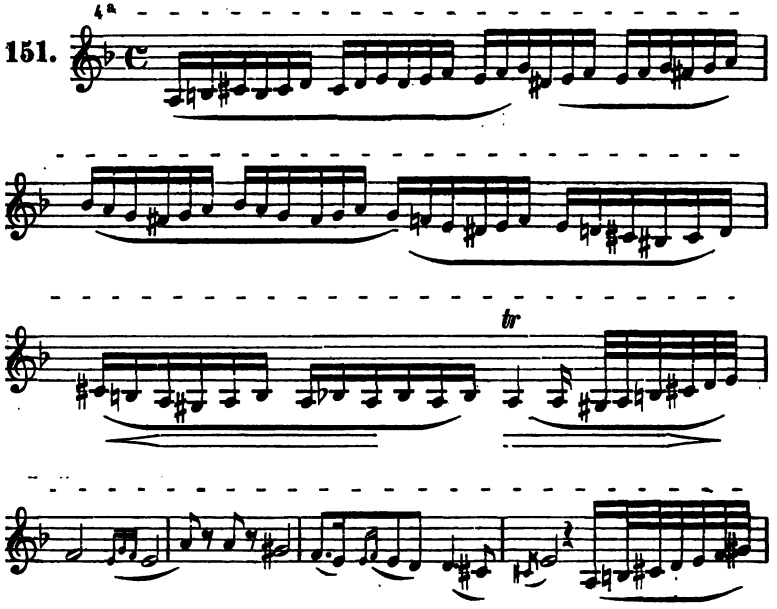
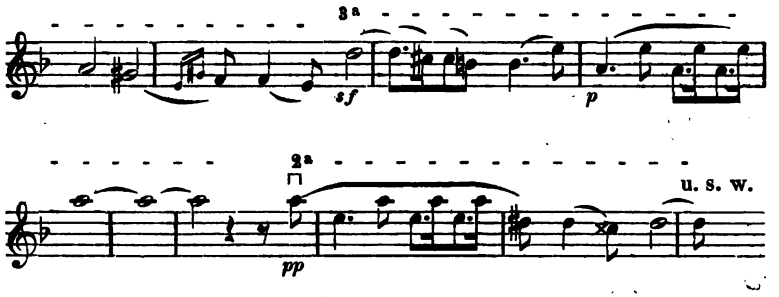
zu dem Punkte, an welchem es für die Ausführung auf einer Saite nöthig ist. Ein weiterer Vorzug der Violine bei der Melodieführung ist die zeitweilige Benützung einzelner Flageolett-Töne, welche ebenfalls und zwar durch eine Null (o) über der betreffenden Note angezeigt werden müssen, wenn man den Flageolett-Ton statt des festgegriffenen haben will. Die folgende Stelle wird auf der *G*-Saite allein gespielt, sei es von einer Geige oder im Orchester von allen, sicherlich eine viel schönere Wirkung machen, als wenn sie auf der *G*- und *D*-Saite ohne Benützung des in 149a angezeigten Flageolett-Tones ausgeführt wird.



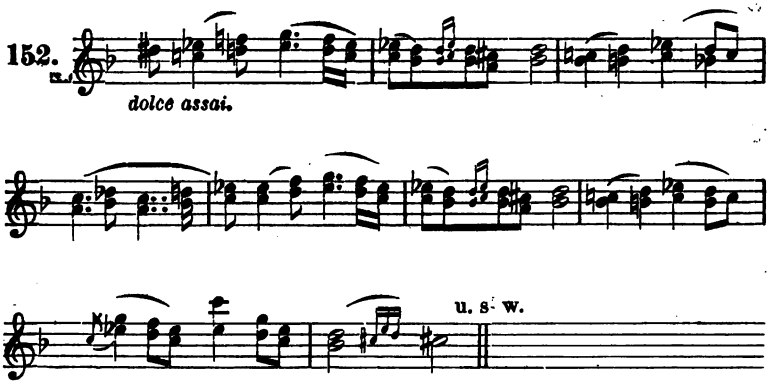
In Koncerstücken für Violine bezeichnen die Komponisten dergleichen Stellen stets genau; wir führen hier eine solche aus des hochberühmten Geigers Joseph Joachim stimmungsvollem Koncerte (in ungarischer Weise, op. 11, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) an und zeigen zunächst in Beisp. 150 eine längere, auf der G-Saite allein auszuführende Kantilene.

Jos. Joachim, op. 11, erster Satz.

Die Bezeichnung der *G*-Saite ist hier durch 4ª (quarta) gegeben. Wer jemals diese ausserordentlich schöne und eigenartige Gesangsstelle vom Meister vortragen gehört, dem wird der empfangene Eindruck stets unvergesslich bleiben.

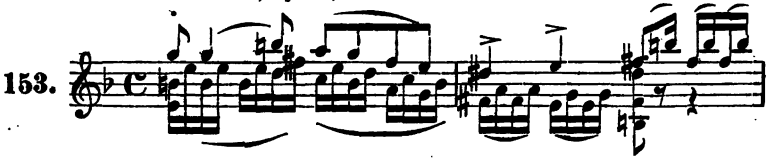
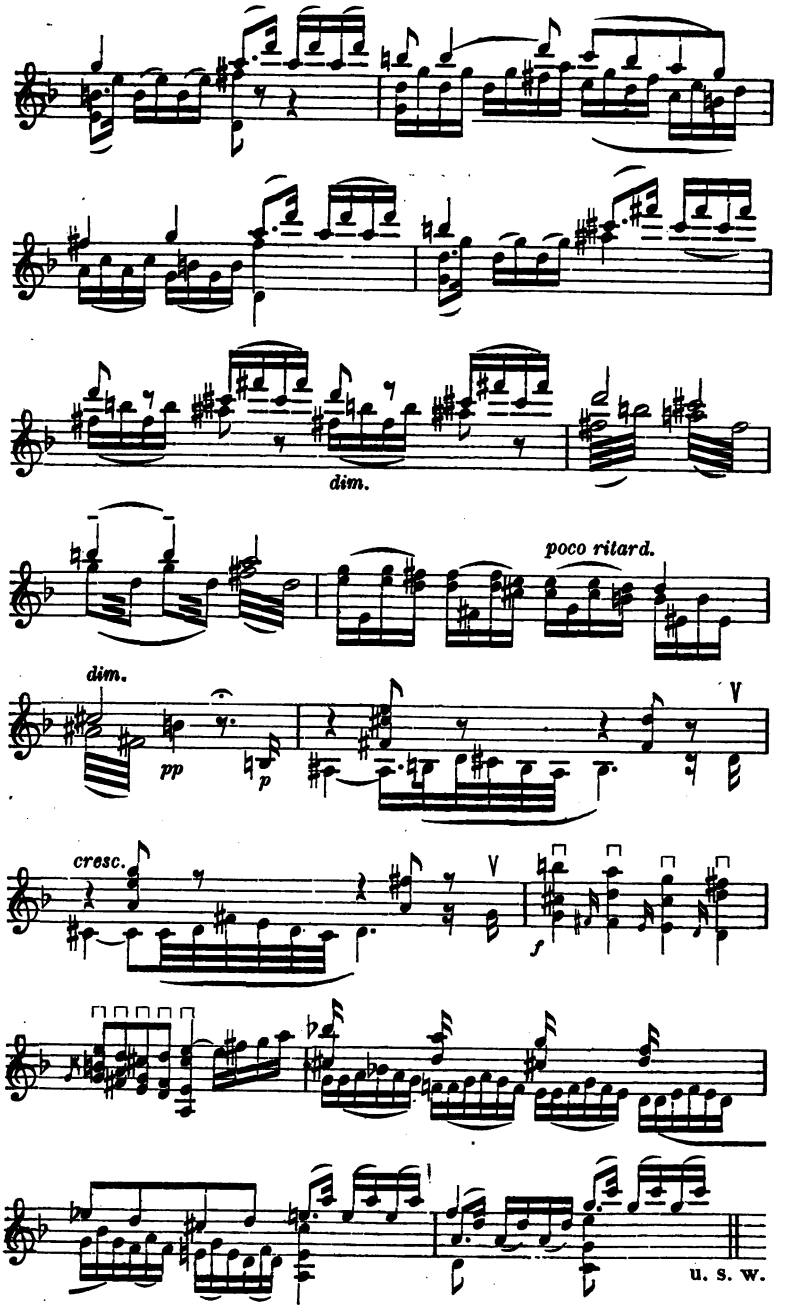
Nunmehr führen wir eine andere Stelle desselben Satzes an, deren Ausführung auf der *G*-, *D*- und *A*-Saite, durch 4ª (quarta) 3ª (terza) und 2ª (seconda) bezeichnet, gegeben werden soll.

151.



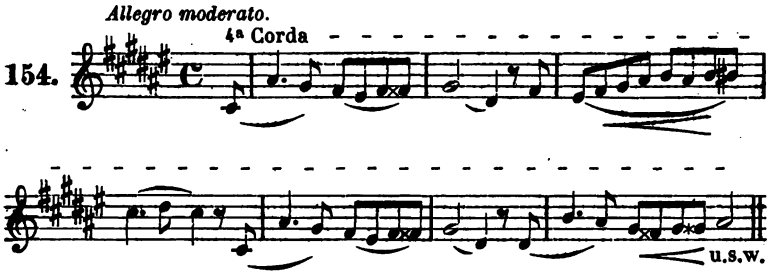
Wir haben bereits den Vortheil der Doppelgriffe auf der Violine erwähnt; derselbe kommt beim Solovortrage der Melodieführung in hohem Grade zu gute. Ist auch die Führung der zweiten Stimme in solchen Fällen meist nur eine sehr einfache, so gewährt es doch einen eigenen Reiz, wenn zur Melodie gelegentlich eine zweite Stimme hinzutritt, und vielleicht liegt gerade in der ungekünstelt einfachen, nur aus harmonischen Noten bestehenden Führung der Begleitungsstimme der besondere Reiz solcher Stellen. Um dies dem Schüler zu veranschaulichen, führen wir die unter Beisp. 151 angeführte Stelle in Beispiel 152 weiter fort.

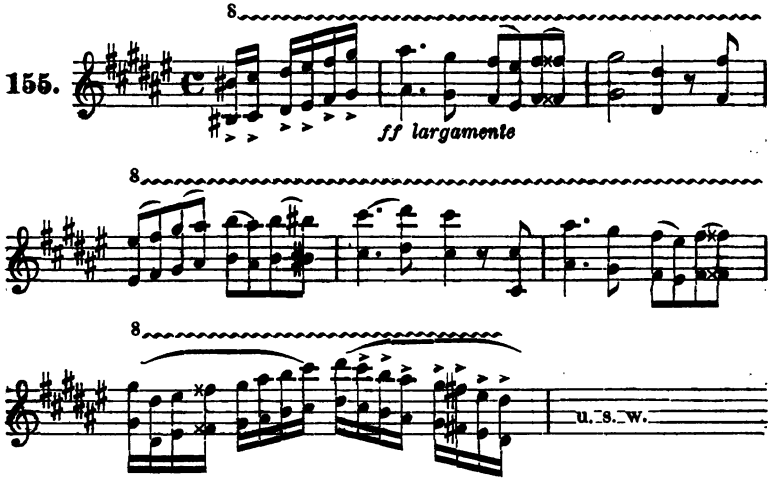
152.

Selbst ausgeführtere Begleitungs-Figuren können gleichzeitig mit der Melodie gespielt werden; wir entnehmen dem Koncerte Joachim's die folgende Stelle.

Jos. Joachim, op. 11, erster Satz.

153.

dim.
poco ritard.
dim.
pp
p
cresc.
f
u. s. w.

Von sehr eindringlicher Wirkung ist die in Oktaven geführte Melodie, besonders dann, wenn wir sie zuerst auf der *G*-Saite in der Altlage einfach, und dann in Oktaven in hoher Lage hören. Wir entnehmen ein einschlagendes Beispiel dazu dem Koncerte (*fis*-moll, op. 23) von H. W. Ernst.

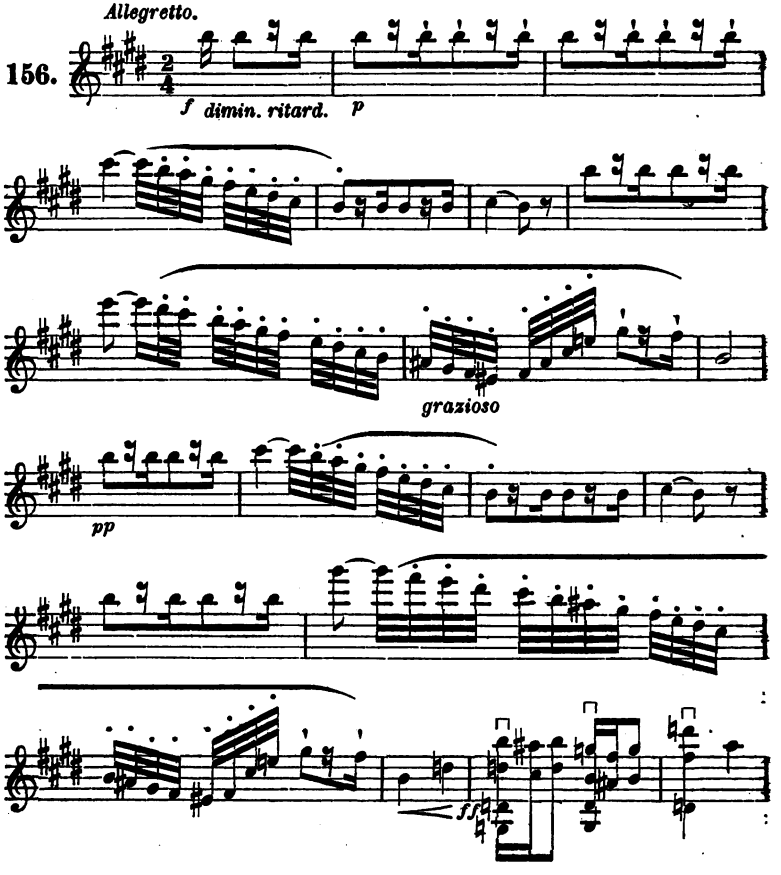
154.

Bald danach (beim Buchstaben L) kehrt dieselbe Melodie in folgender Gestalt wieder:

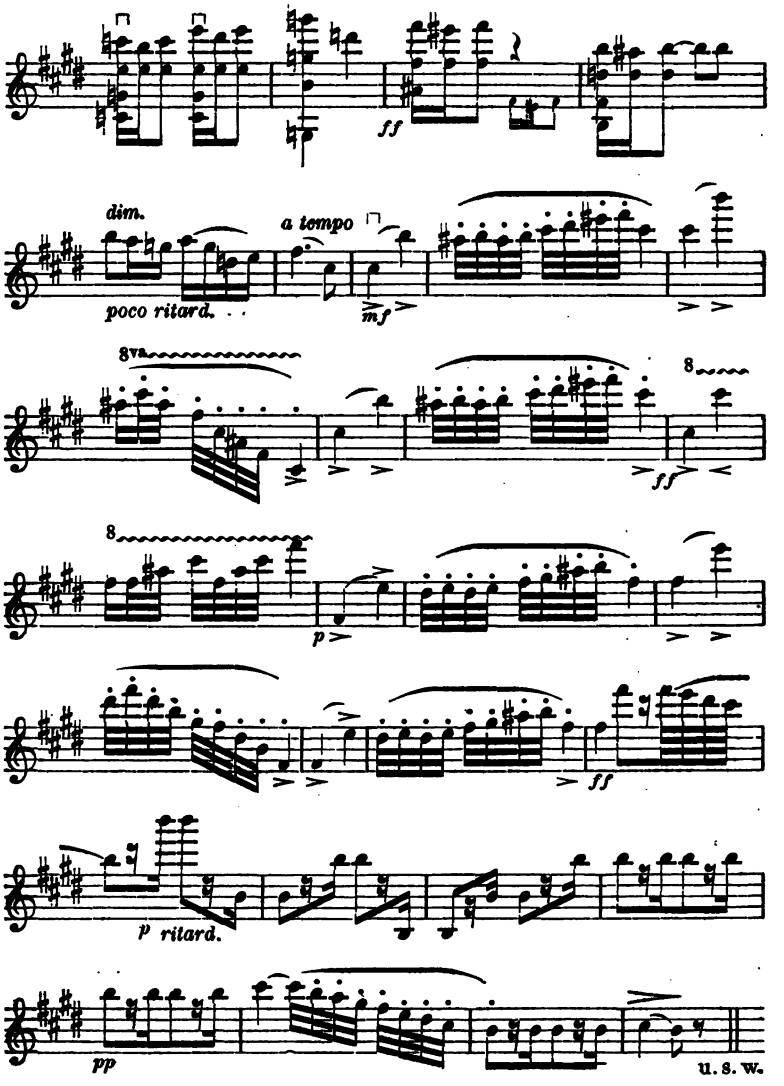
155.

Die im Vorstehenden gegebenen Andeutungen über die verschiedenartige Darstellung und Ausführung der Melodie haben zunächst den Zweck, dem Schüler die nothwendigsten Fingerzeige zu geben. Eingehendere Belehrung darüber möge er sich selbst durch die Kenntnissnahme der Koncerte für Violine holen. Wir empfehlen zu diesem Zwecke ausser den bekannten Werken von Mozart, Viotti, Rode, Beethoven, Spohr und Mendelssohn-Bartholdy auch die trefflichen Koncerte von Molique in *A*-dur und *a*-moll, das Koncert in *d*-moll von Ferdinand David,

das Koncert in *g*-moll von Max Bruch, ein wahrhaft klassisches Werk, das Koncert in *d*-moll von Henri Wieniawski, die Koncerte und Koncertstücke von Reinecke, Brahms, Raff (Liebesfee,) Saint-Saëns, Introduction et Rondo capriccioso, und die beiden Koncerte von Hans Sitt als Werke, die sich ebenso sehr durch inneren Werth, wie durch besonders glückliche Behandlung des Solo-Instrumentes auszeichnen.

Jedoch nicht nur für die Ausführung der getragenen Melodie besitzt die Violine so manigfache Vortragsmittel, es stehen ihr auch für den Ausdruck der Liebenswürdigkeit, Grazie, Launenhaftigkeit, wie überhaupt für alle Empfindungen zahlreiche Mittel zur Verfügung. Wir entnehmen dem dritten Satze des *E*-dur-Koncertes von Vieuxtemps die folgende Stelle, welche Zierlichkeit, energische Kraft und neckische Anmuth in sich vereinigt.

156.





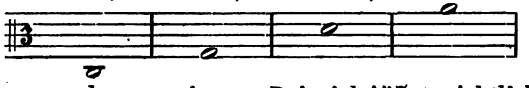
Nun dürfte man freilich Stellen wie die vorstehende nicht für Orchester schreiben, nicht nur der darin enthaltenen aussergewöhnlichen Schwierigkeiten halber, sondern weil sie, — falls überhaupt möglich — von mehreren oder vielen Geigen gleichzeitig gespielt, die beabsichtigte Wirkung gar nicht machen würden. Wie sehr aber die Geigen im Orchester zum Ausdruck aller Empfindungen verwendet werden können, sehen wir in den Werken der

Meister. Vom tiefsten Ernste bis zur ausgelassenen Laune und zum bacchantischen Jubel, durch die ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen hindurch zeigt sich die Geige im Orchester zum Ausdrucke fähig. Wir erinnern hier nur an den Anfang des Trauermarsches der heroischen Symphonie von Beethoven, an die in desselben Meisters zweiter, siebenter und achter Symphonie den Violinen übertragenen charakteristischen Stellen, wie man deren ja auch unendlich viele in den Orchesterwerken anderer Meister findet.

Die Bratsche (ital. Viola, franz. Alto).

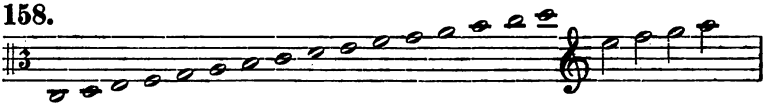
§. 21. Die Bratsche verhält sich zur Violine, wie bei den Singstimmen der Alt zum Sopran; sie ist grösser als die Violine und steht eine Quinte tiefer; ihre leeren Saiten (die beiden tiefsten sind übersponnen) haben die folgende Stimmung:

157.

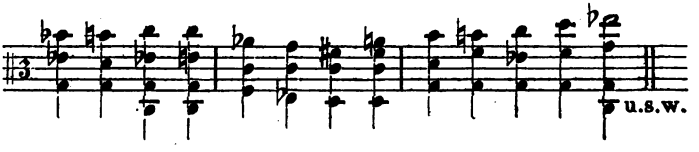


Die Noten werden — wie aus Beispiel 157 ersichtlich ist — im Altschlüssel notirt. Der Tonumfang des Instrumentes kann im Orchester bis zum zweigestrichenen $\bar{g}$, und wohl auch noch einen oder zwei Töne höher reichend, angegeben werden; die höchsten Töne werden alsdann der leichteren Übersichtlichkeit halber im *G*-Schlüssel notirt. Man wird die unter Beisp. 158 bemerkte Tonreihe vermittels des Hinaufgehens in die höheren Lagen von jedem guten Orchester-Bratschisten leicht und sicher behandelt hören.

158.



Die Technik der Bratsche stimmt insoweit mit der der Violine überein, als die grössere Form der Bratsche dies gestattet. Die grössere Länge der Saiten bedingt eine grössere Spannung zwischen den Fingern der linken Hand, worauf insbesondere bei Doppelgriffen Rücksicht zu nehmen ist. Man braucht sich aber nicht zu scheuen, der Bratsche auch drei- und vierstimmige Accorde zu geben, zumal wenn eine oder zwei leere Saiten dabei mitverwendet werden können, oder auch ohne dieselben in bequemer Lage.

159.

Man wolle aber nicht ausser Acht lassen, dass der Bratsche die Leichtigkeit und Zierlichkeit der Violine bei schneller Bewegung in Läufen und Figuren nicht zu eigen ist.

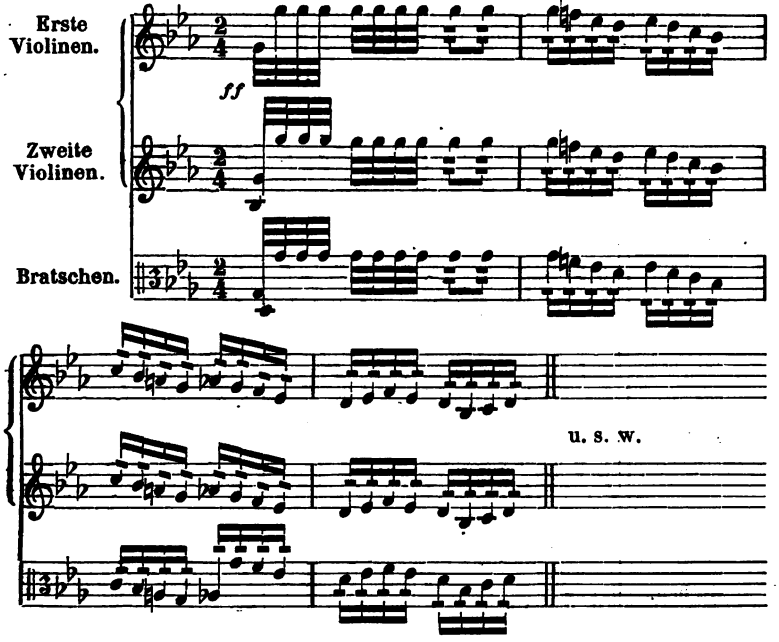
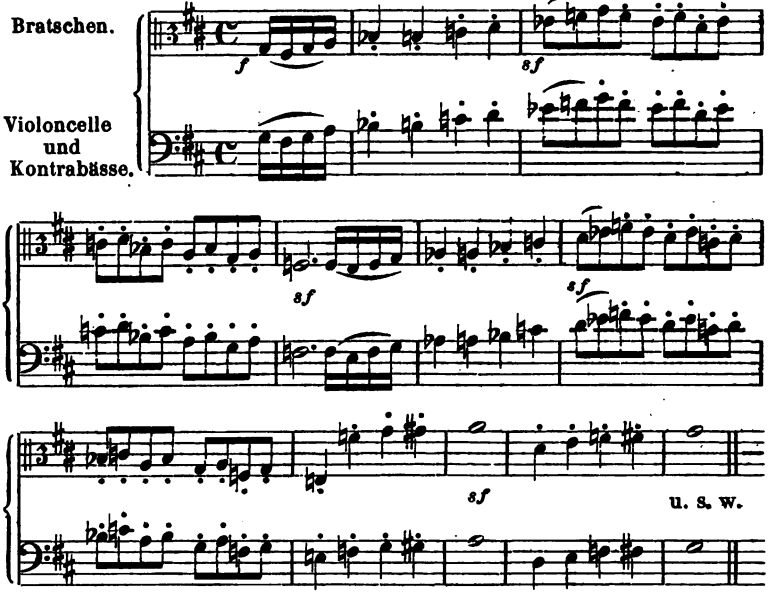
Rhythmen wie die folgenden:

160.

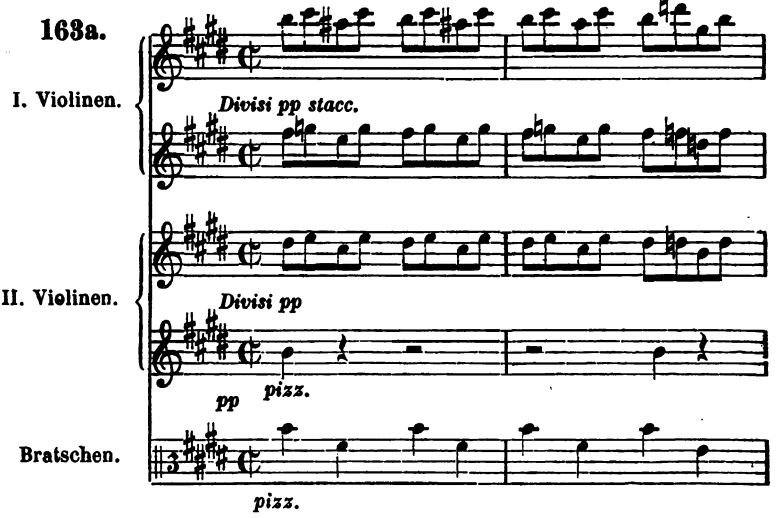
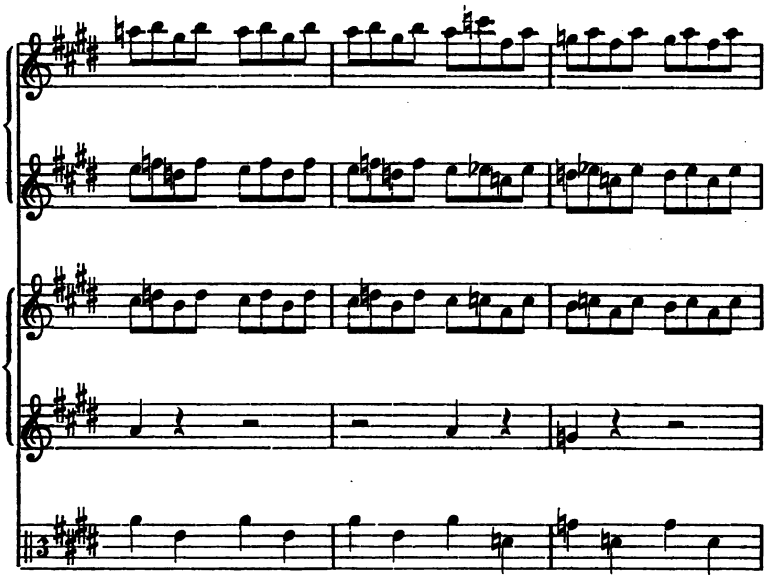
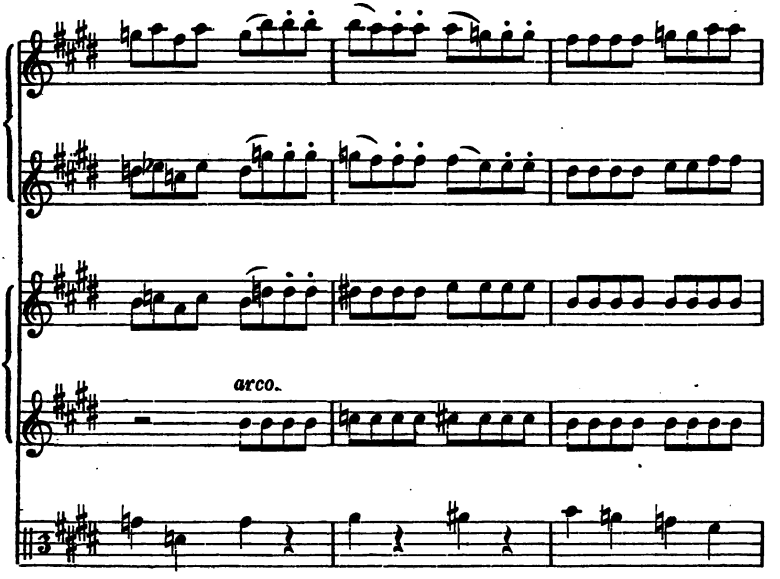
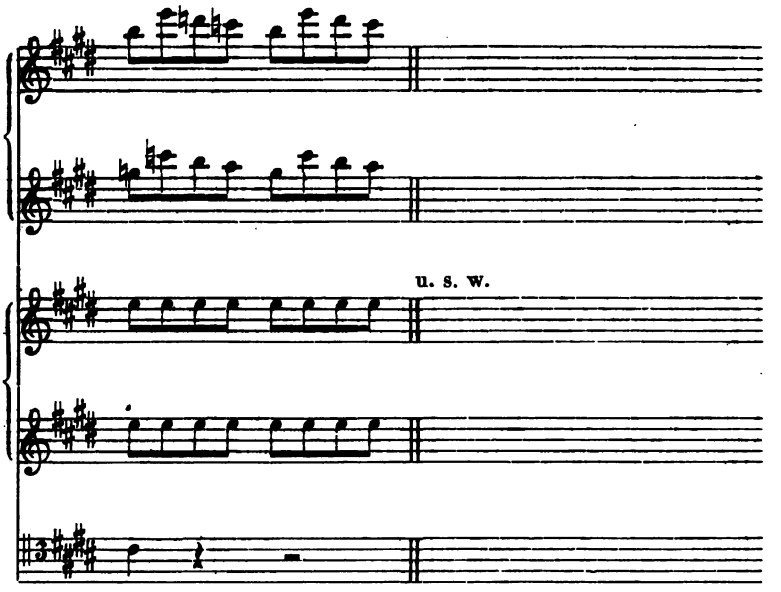
sind leicht auszuführen. In der ersten Lage, in welcher überdies das Instrument am Besten klingt, gelingen auch schnelle Tonleitern und Accordfiguren (legato wie staccato) recht gut.

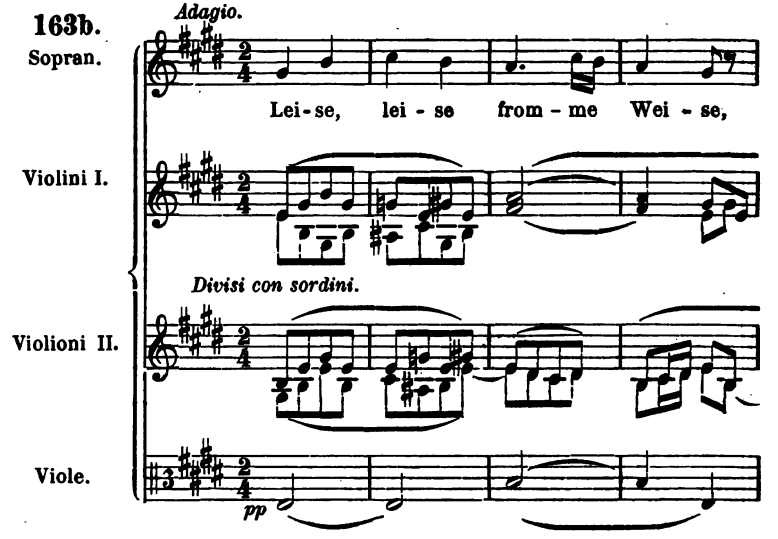
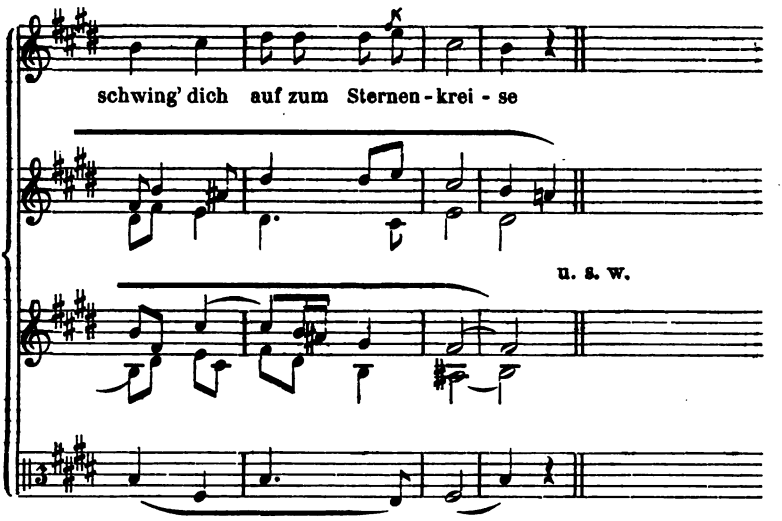
Da jedoch die Bratsche in den tieferen Tönen mehr Vollklang besitzt, so eignet sie sich im Orchester am Besten zur Mittelstimme. Die hohen Töne der *A*-Saite haben einen dünneren, etwas näselnden Klang und sind von den Violinen heller, schärfer und schöner zu erhalten. Man verwendet die Bratsche häufig zur Unterstützung der Violinen, indem man die Instrumente in tieferer Lage im Einklange, in höheren Lagen in Oktaven spielen lässt. Ebenso lässt man die Bratschen zur Verstärkung des Basses mit dem Violoncell theils im Einklange, theils in der höheren Oktave gehen, wie aus den folgenden Beispielen zu ersehen ist:

161. Beethoven, Symphonie No. 3, Finale.

Presto.

162. Beethoven, zweite Symphonie, erster Satz.
Allegro con brio.

Bei schwach besetzten oberen Stimmen kann die Bratsche im Orchester auch allein den Bass führen.

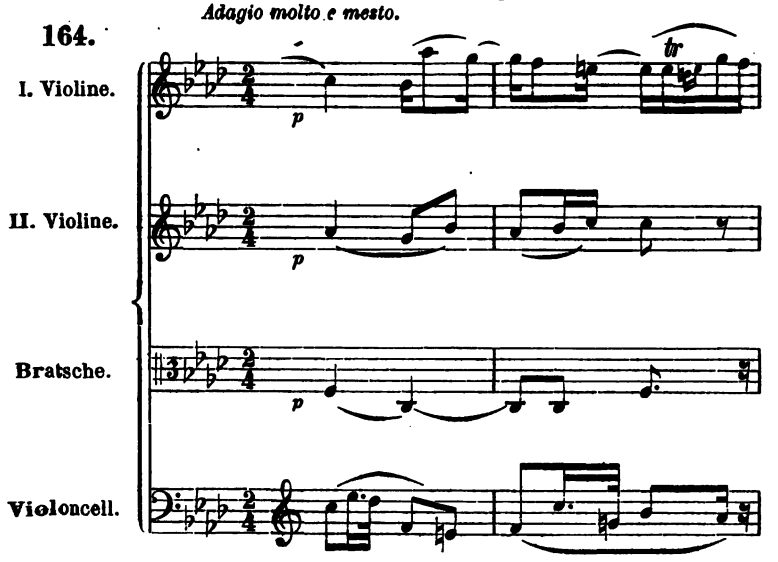
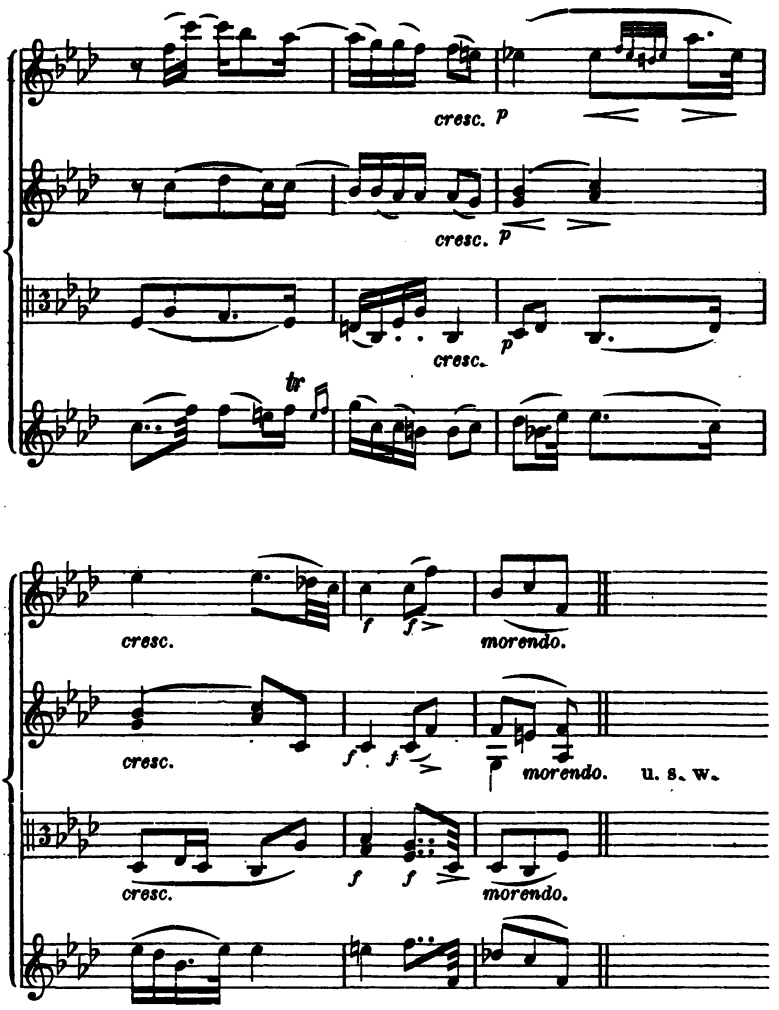
Felix Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture zum »Sommernachtstraum«.
Allegro di molto.

163a.

arco.

Karl Maria von Weber, »Der Freischütz«.

163b.

Im Streichquartette tritt der Fall viel häufiger ein, dass die Bratsche den Bass übernimmt, zumal wenn das Violoncell die Melodie in grösserer Entfernung vom Basse führt. Die tiefen Töne der *C*-Saite auf der Bratsche zeigen sich alsdann zur Bassführung wohlgeeignet.

Beethoven, Quartett (*F*-dur, op. 59, No. 1).

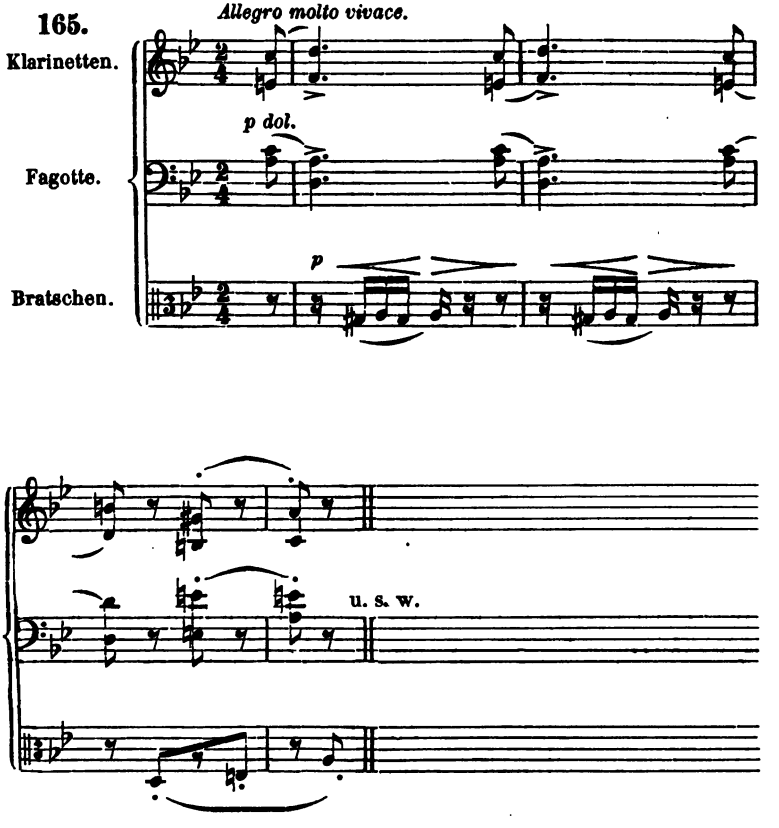
Adagio molto e mesto.

164.

Als Soloinstrument ist die Bratsche mit koncertirenden Kompositionen nur sehr spärlich bedacht. Doch tritt sie als obligates Instrument im Orchester zuweilen recht charakteristisch auf. Wir erinnern hier nur an die »Viola obligata« der Romanze und Arie »Einst träumte meiner sel'gen Base« aus Weber's »Freischütz.« Die Solo-Bratsche präludirt, in komisch parodistischer Weise Schrecken und Schauder ausdrückend; innig bittend tritt sie im Recitativ nach der Romanze auf, voll liebenswürdig anmuthiger Beweglichkeit zeigt sie sich im Allegro der Arie.

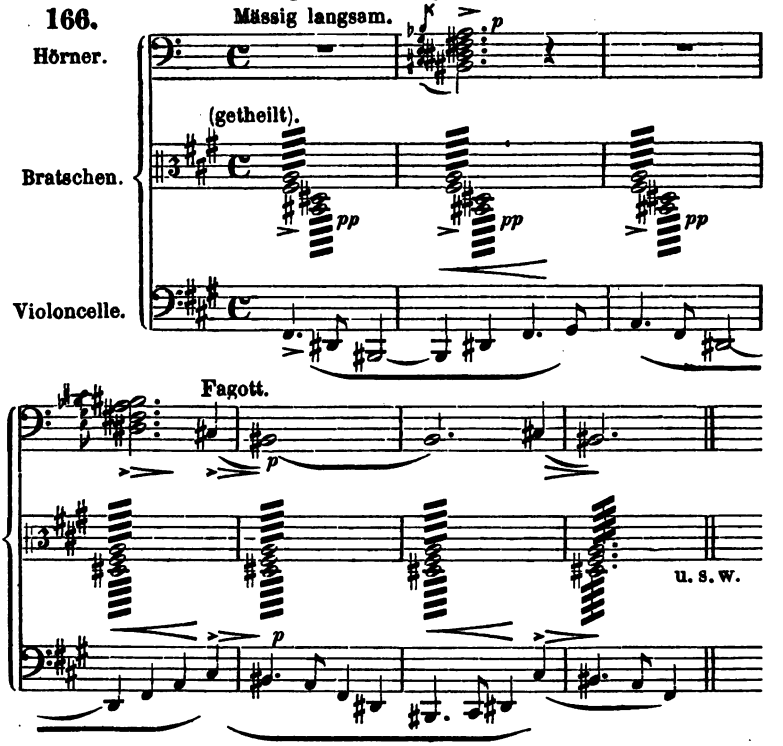
In Rob. Schumann's »Paradies und Peri« giebt die Sechszehntel-Bewegung der Bratschen dem Gesange der Peri (No. 4, $^6/_4$Takt) »Ich kenne die Urnen mit Schätzen gefüllt« ein eigenthümlich märchenhaftes Gepräge. Eine Wirkung geheimnissvollen Geflüsters macht die Begleitungsfigur der Bratschen zum zweiten Thema des ersten Satzes der Symphonie (*B*-dur, op. 38, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) von Robert Schumann.

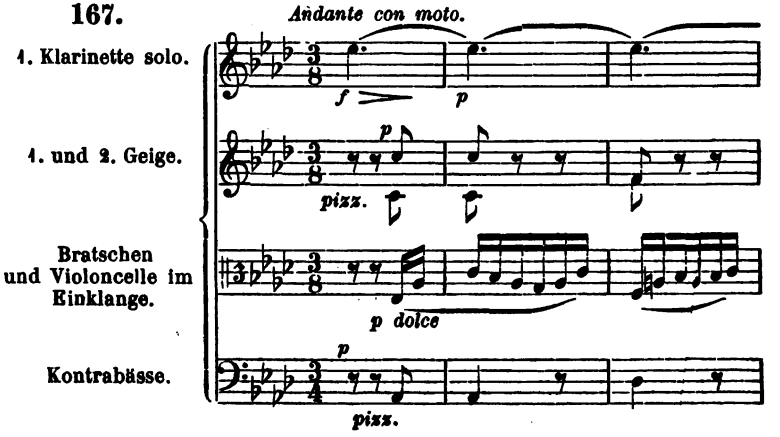
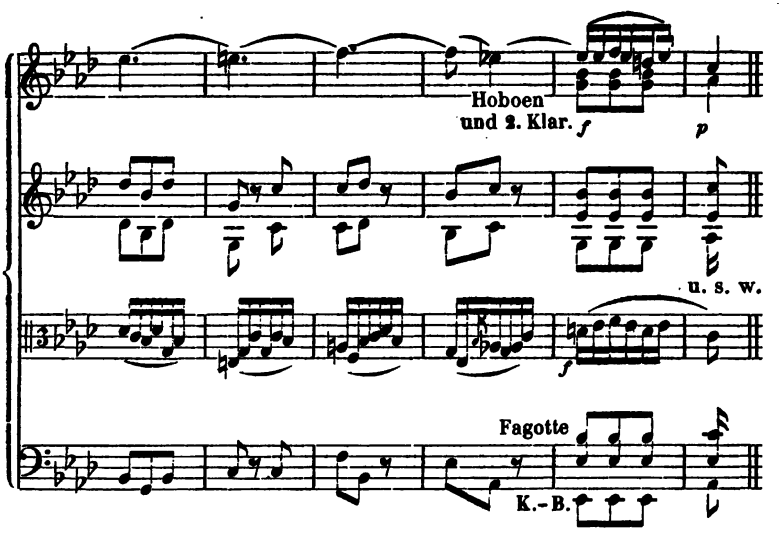
Rob. Schumann, op. 38.

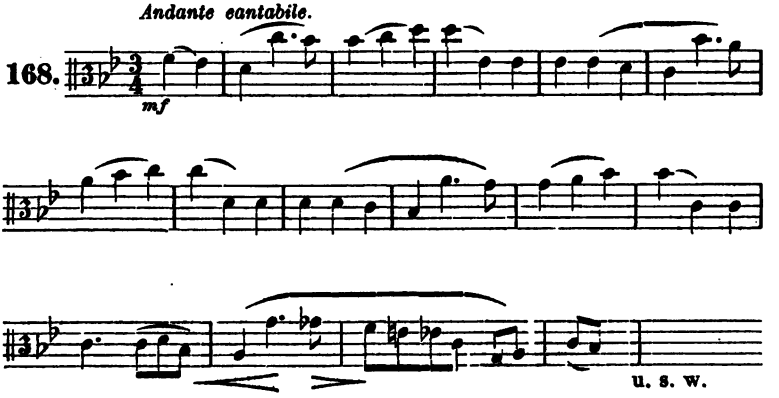
165.

Allegro molto vivace.

Das Tremolo auf den tiefen Tönen der Bratsche ist charakteristisch für den Ausdruck einer düsteren Stimmung. So lässt Rich. Wagner die trübe Melodie der Violoncelle, welche die verzweiflungsvolle Stimmung Telramund's ausdrückt, zuerst nur von dem Tremolo der Bratschen begleiten. Die Accorde der Hörner und das Fagott vervollständigen den finster unheimlichen Eindruck.

Rich. Wagner, »Lohengrin«, zweiter Akt, erste Scene.

166.

Vereinigt man die Bratschen mit den Violoncellen in der Tenor- oder Baryton-Lage, so kann man einen überaus lieblichen, süss erklingenden Gesang erzeugen. Man betrachte die folgende Stelle aus dem zweiten Satze der fünften Symphonie von Beethoven.

167.



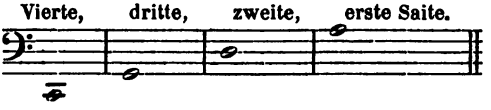
Im Kammermusikstile tritt die Eigenthümlichkeit der Bratsche viel mehr noch hervor als im Orchestersatze. Sehr glücklich benützt Rob. Schumann in seinem Quartett (*Es*-dur, op. 47, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) den keuschen und innigen Klang des Instrumentes zur Führung der folgenden Melodie:

Von Kompositionen, in denen die Bratsche als Soloinstrument eine hervorragende Betheiligung hat, führen wir hier an: »Koncertante Symphonie« für Violine und Viola mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Hoboen und 2 Hörnern (No. 16136 des Verlags-Verzeichnisses von Breitkopf & Härtel) von Mozart, die

»Harold-Symphonie« von Hector Berlioz, die »hebräischen Melodien« für Viola mit Pianoforte von Jos. Joachim und die Sonate für Piano und Bratsche (*f*-moll, op. 49) von Anton Rubinstein, eines der schönsten Werke des so reich begabten Tonsetzers. Die beiden letztgenannten Werke sind gleichfalls bei Breitkopf & Härtel erschienen.

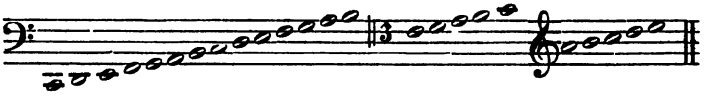
Schliesslich erwähnen wir noch, dass die Bratschen im Orchester immer schwächer besetzt sind, als die ersten oder die zweiten Violinen. Nichtsdestoweniger theilt man sie auch zuweilen in zwei Stimmen, wie schon aus Beispiel 166 ersichtlich ist. Im Orchestersatze wie im Kammermusikstile ist den Bratschen meist die Führung der Mittelstimmen zugetheilt, welche sie theils allein, theils mit den zweiten Violinen vereinigt geben.

Das Violoncell (ital. Violoncello).

§ 22. Dieses Instrument steht eine Oktave tiefer als die Bratsche; seine leeren Saiten, von denen die beiden tiefsten übersponnen sind, geben die folgenden Töne an:

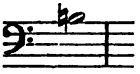
169.

Der Tonumfang des Violoncells ist ein ausserordentlich grosser, da man mit Hilfe der natürlichen und künstlichen Flageolett-Töne die Höhe der zwei- und dreigestrichenen Oktave leicht erreichen kann. Im Orchestersatze wird man nicht über die folgende Tonreihe hinausgehen, deren Noten im Bass-, Tenor- und Violinschlüssel geschrieben werden.

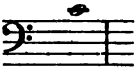
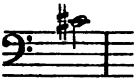
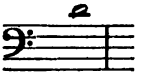
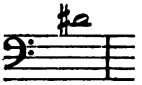
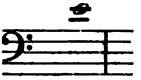
170.



Im Gebrauche des Violinschlüssels herrscht bei älteren Komponisten eine seltsame Verwirrung, da man verschiedenartig die Noten einmal in ihrer natürlichen Tonhöhe, ein andermal eine Oktave tiefer (als sie geschrieben sind) zu spielen hat. Neuere Tonsetzer schreiben die Noten im *G*-Schlüssel stets nur so, wie sie dieselben ausgeführt wissen wollen.

Man gebraucht auf dem Violoncell sieben Lagen, welche folgendermassen gebildet werden, wie wir sie hier für die *A*-Saite anzeigen:

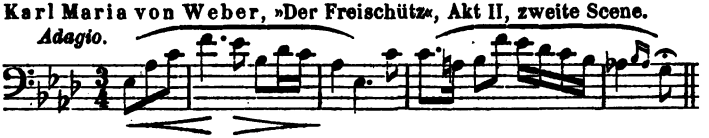
171. wird bezeichnet mit Lage $^1/_2$.

» » » Lage 1.

 » » » Lage $1^1/_2$.

» » » Lage 2.

» » » Lage 3.

» » » Lage $3^1/_2$.

» » » Lage 4.

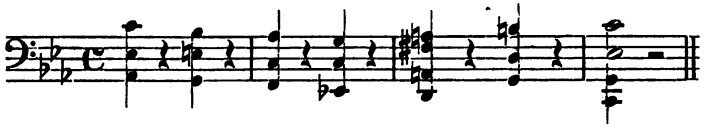
Höher hinauf bedient man sich des Daumen-Einsatzes und hat demnach alle fünf Finger der linken Hand zur Verfügung auf dem Griffbrette. Das Zeichen für den Daumen-Einsatz ist ☩.

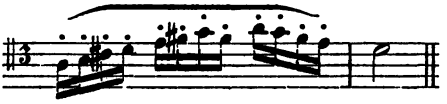
Obschon im Orchestersatze dem Violoncell die Führung des Basses meist im Verein mit den Kontrabässen, bei zarteren Stellen auch häufig allein zufällt, so eignet sich das Instrument — wie aus Beispiel 167 ersichtlich ist — auch sehr gut zur Führung der Melodie in der Tenorlage, über welche hinaus man überhaupt das Violoncell im Orchestersatze nicht leicht führen wird. Der Klang des Instrumentes ist immer männlicher Natur, auf den tieferen Saiten kraftvoll mächtig, in der Höhe, zumal auf der *A*-Saite, von grösster Innigkeit und sehr eindringlich. Darum wird das Violoncell im Koncert- und Opern-Orchester mehr als andere Instrumente für ausdrucksvolle Solostellen benützt. Als ein wohl Allen bekanntes Beispiel führen wir hier nur die folgende Stelle aus dem Vorspiele der Kavatine Agathen's an.

Karl Maria von Weber, »Der Freischütz«, Akt II, zweite Scene.

172.

Die Technik des Violoncellspieles ist heutzutage derart entwickelt, dass unsere jungen Virtuosen Alles das, was auf der

Violine ausführbar ist, mit vollkommener Leichtigkeit und Sicherheit in der entsprechenden Tonlage des Violoncells spielen können. Alle Arten von Doppelgriffen, Trillern, Läufen, Arpeggien gelingen ebensowohl auf dem einen wie auf dem anderen Instrumente. Bei den Doppelgriffen bemerken wir, dass, während dieselben auf der Violine in hohen Lagen schwieriger werden, dies beim Violoncellspiel umgekehrt der Fall ist, weil die grössere Länge der Violoncellsaiten in der Tiefe grössere Spannung der Hand, in der Höhe geringere erfordert. Die am häufigsten gebrauchten Doppelgriffe sind Sexten, schwieriger sind Oktaven und Terzen. Im Orchestersatze verzichtet man besser auf Doppelgriffe mit Ausnahme der auf Herunterstrich gerissenen Accorde. Hier werden wiederum diejenigen leicht sein, welche eine reine Quinte enthalten, oder bei denen man die leeren Saiten mit in Anspruch nehmen kann, z. B.:

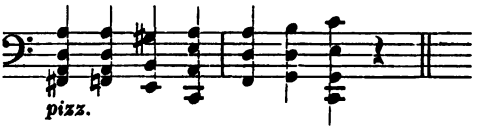
173.

Die Stricharten sind ebenfalls die gleichen wie auf der Violine, und selbst weiter ausgeführte Gänge gelingen im leichtesten Staccato, obschon der Bogen schwerer ist als der Violinbogen.

174.

Die Flageolett-Töne sprechen infolge der grösseren Saitenlänge auf dem Violoncell leicht an und kommen in Solostücken vielfach zur Anwendung. Wir erinnern uns kaum eines einzigen neueren Violoncell-Solos in langsamem Zeitmasse, welches nicht mit einer Fermate auf einem hohen Flageolett-Tone abschlösse. Die Wirkung ist stets eine vortreffliche, sobald die betreffende Saite in reiner Stimmung ist. Die künstlichen Flageolett-Töne erlangt man in derselben Art, wie auf der Violine.

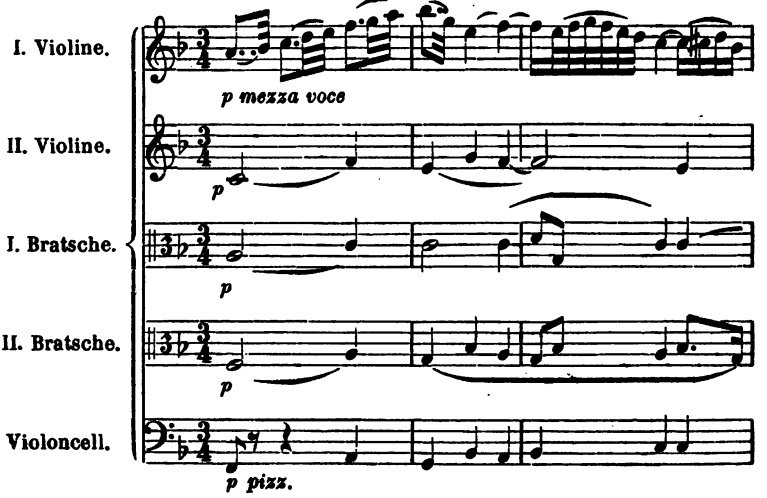
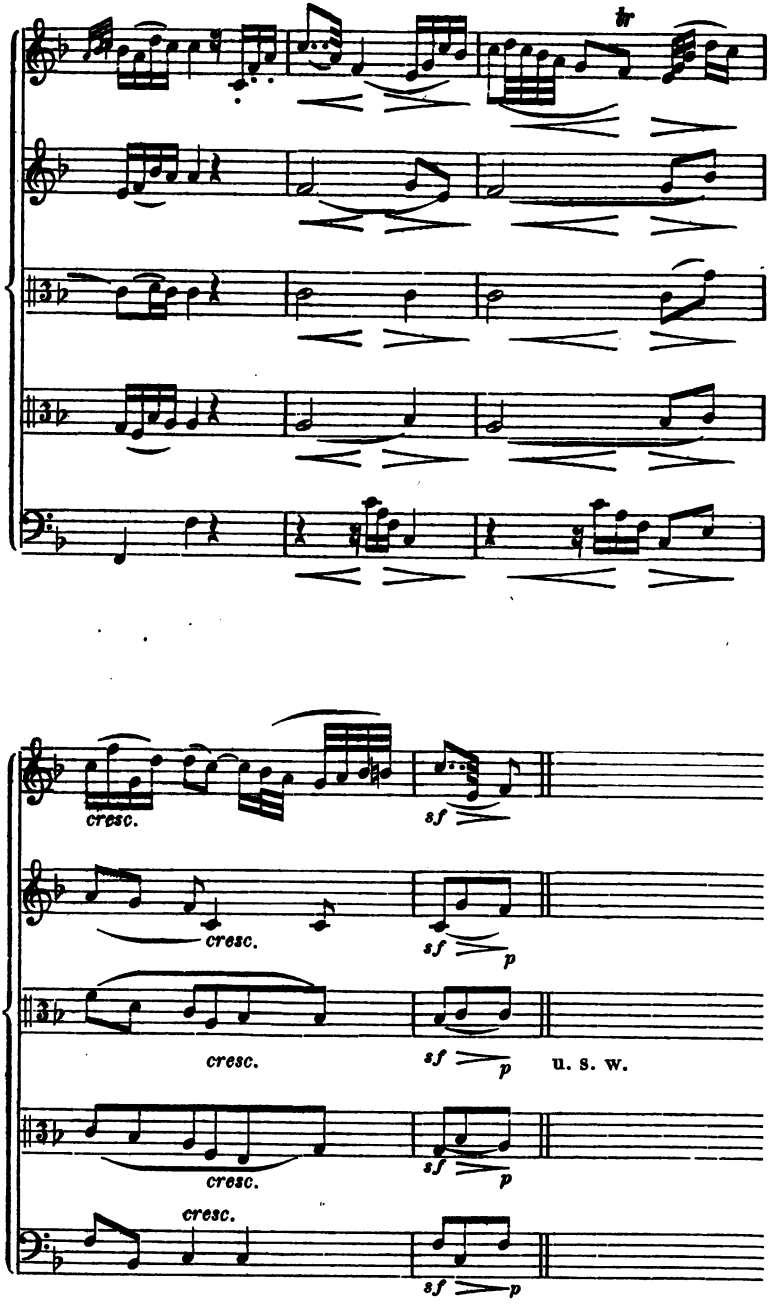
Die Violoncelle werden im Orchestersatze auch häufig getheilt; die Theilung kann verschiedener Art sein. Die einfachste Art ist, dass einige Violoncelle mit dem Kontrabass im Einklange, die anderen in der höheren Oktave geführt werden, oder eine selbständige Stimme führen. Zuweilen betheiligen sie sich gar nicht an der dem Kontrabass übertragenen Stimme und geben über demselben zwei auch drei selbständige Stimmen. Die Klangwirkung mehrerer Violoncelle ist besonders in einem langsamen getragenen Satze stets eine vortreffliche. Das erste und schönste Beispiel dazu giebt uns der Anfang der Ouverture zu »Wilhelm Tell« von Rossini. Hier

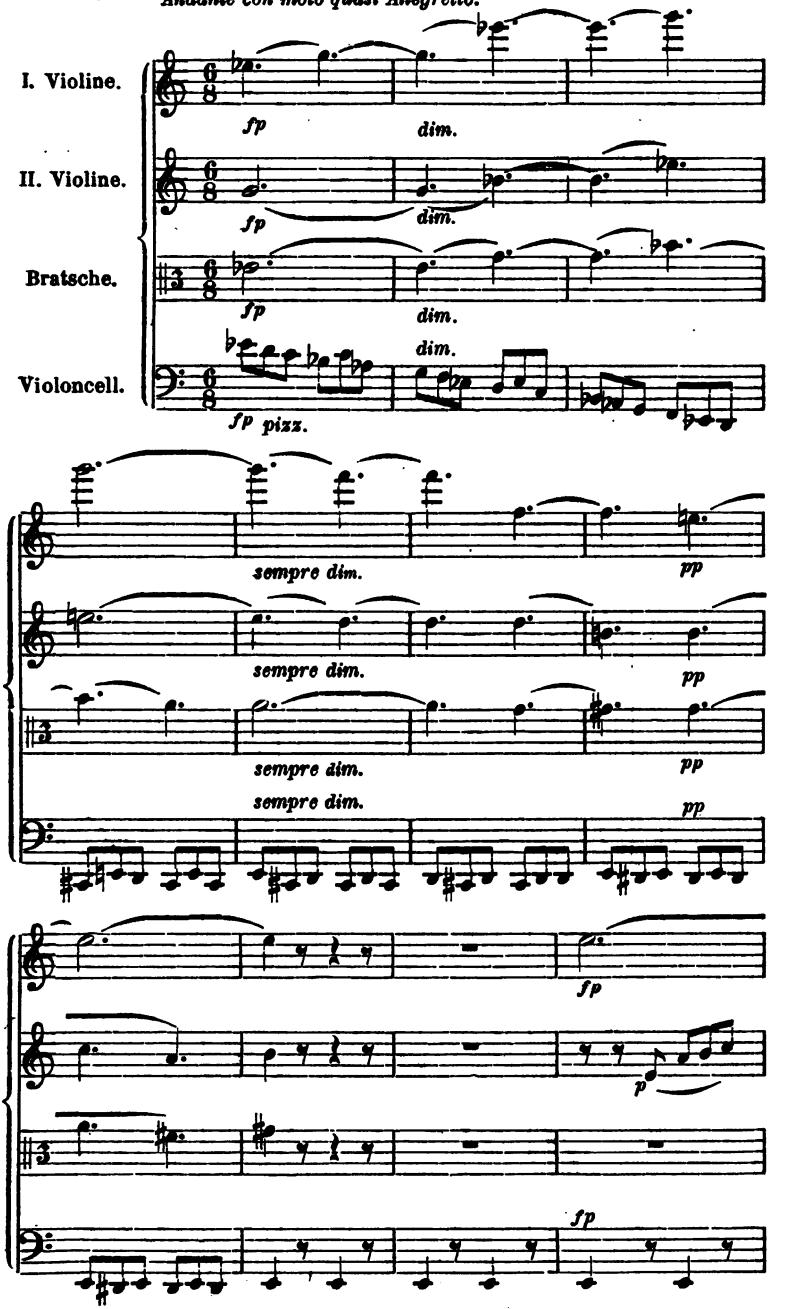
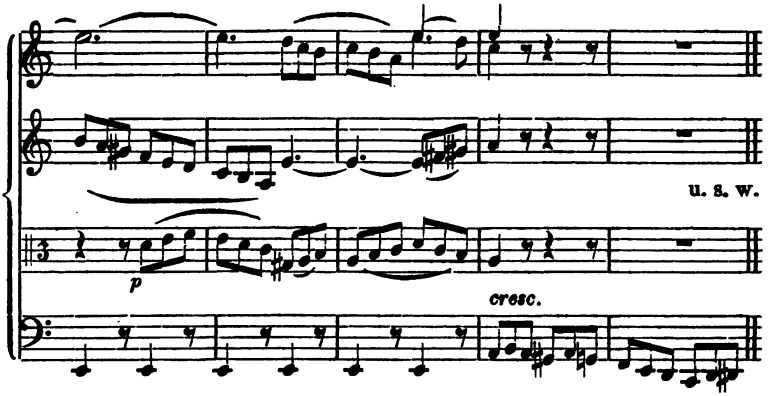
finden wir fünf verschiedene Violoncellstimmen. Mehrere Violoncellstimmen mit mehreren Bratschenstimmen in einem langsamen Satze vereint, werden eine ernste, feierliche und weihevolle Stimmung hervorrufen können.

Die grössere Länge der Saiten giebt dem Pizzicato der Violoncelle in den tiefen Tönen und besonders den leeren Saiten ungleich mehr Klang, als dies auf der Violine oder Bratsche der Fall ist. Insbesondere erhalten gebrochene Accorde im Piano einen eigenen zarten, harfenartigen Klang.

175.

Eine recht gute Wirkung macht das Pizzicato des Violoncells in der Bassführung bei zarten Oberstimmen, besonders dann, wenn wie in Beispiel 177 ein figurirter Bass auftritt. Selbstverständlich muss die Bewegung immer nur mässig schnell sein. Der ein wenig nachhallende Klang der langen Saiten giebt das Pizzicato des Violoncells weniger trocken und spitz als das der Bratschen und Violinen. Treten im Orchestersatze zu den mehrfach besetzten Violoncellen die Kontrabässe im Pizzicato dazu, so erhält dasselbe umso mehr Klang; die Bewegung muss aber dann entsprechend ruhig sein.

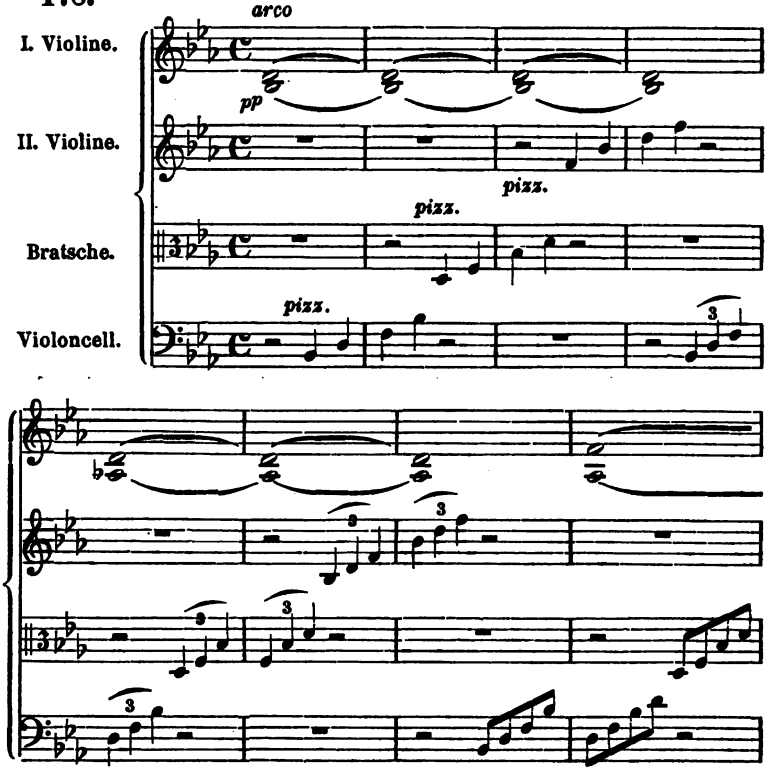
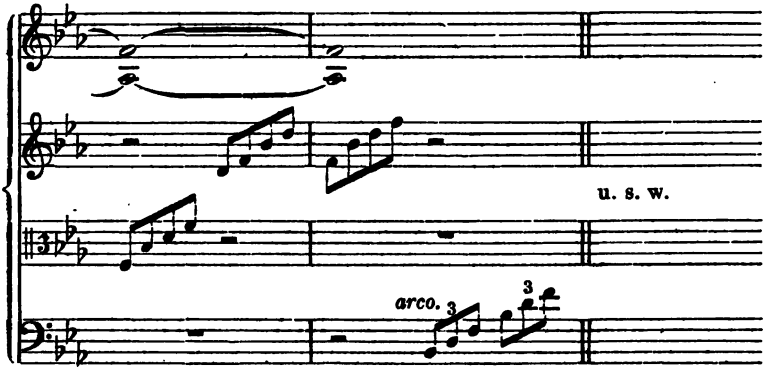
176. Beethoven, Quintett, Op. 29.

Adagio molto espressivo.

tr
cresc.
sf
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
u. s. w.
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p

177. Beethoven, Quartett, op. 59, No. 3.
Andante con moto quasi Allegretto.

Beispiel 178 zeigt die verschiedene Klangfülle des Pizzicato in den verschiedenen Instrumenten und den möglichen Grad der Schnelligkeit in der Bewegung.

Beethoven, Quartett, op. 74, Satz 1.

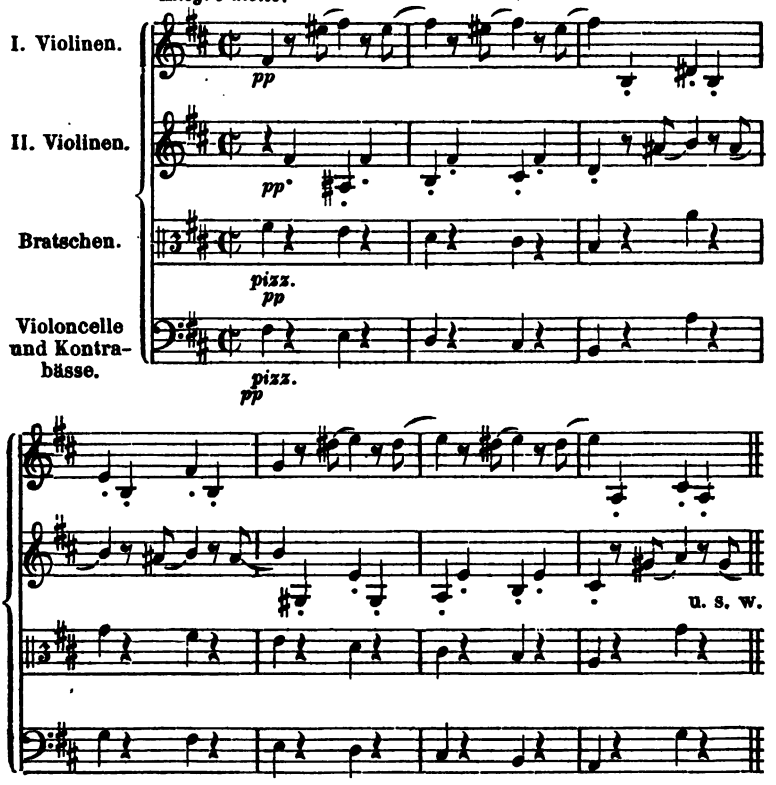
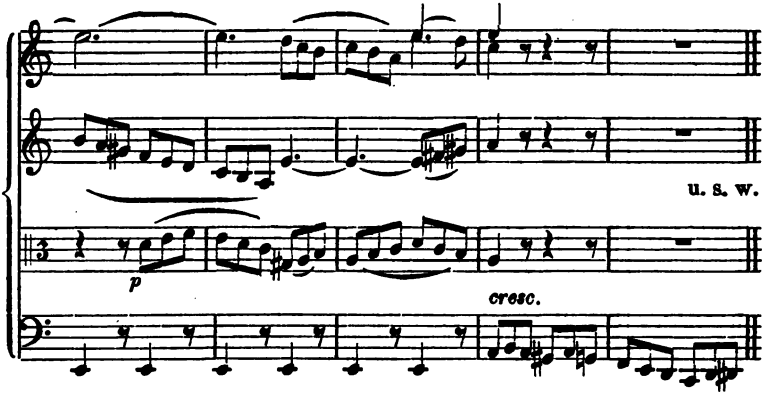
178. *Allegretto.*



Beispiel 179 zeigt das Pizzicato der Violoncelle vereint mit dem der Kontrabässe (welches eine Oktave tiefer erklingt als es geschrieben ist) und dem eine Oktave höher gelegten Pizzicato der Bratschen, welche solchergestalt den Bass verstärken.

179. Beethoven, 2. Symphonie, Finale.

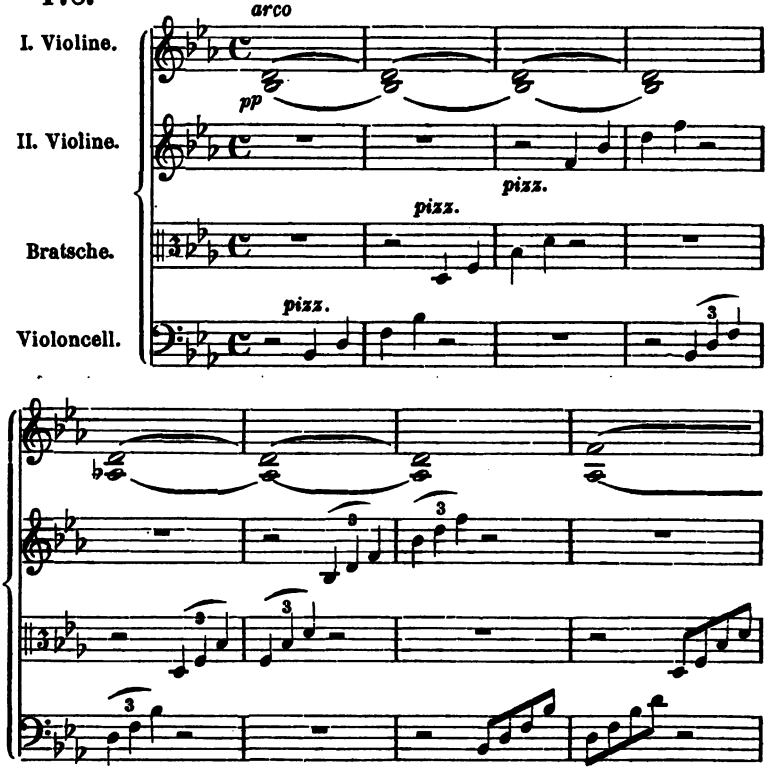
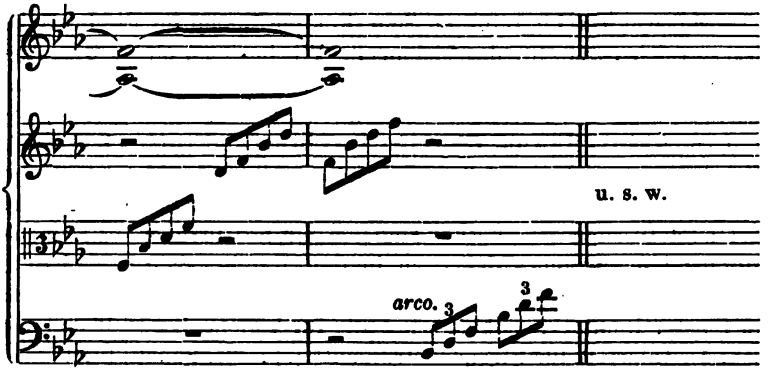
Allegro molto.



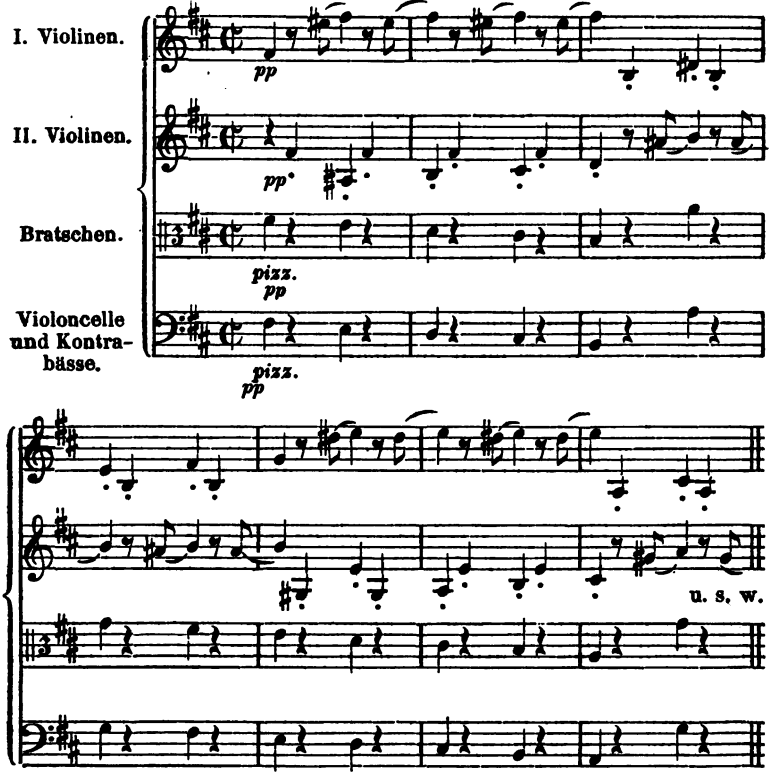
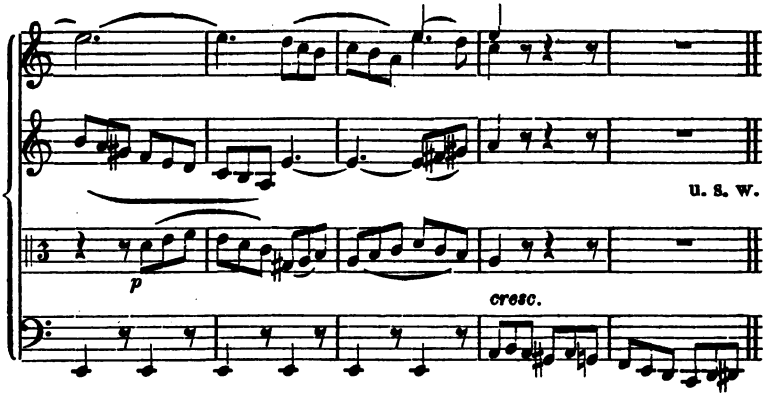
Beispiel 178 zeigt die verschiedene Klangfülle des Pizzicato in den verschiedenen Instrumenten und den möglichen Grad der Schnelligkeit in der Bewegung.

Beethoven, Quartett, op. 74, Satz 1.

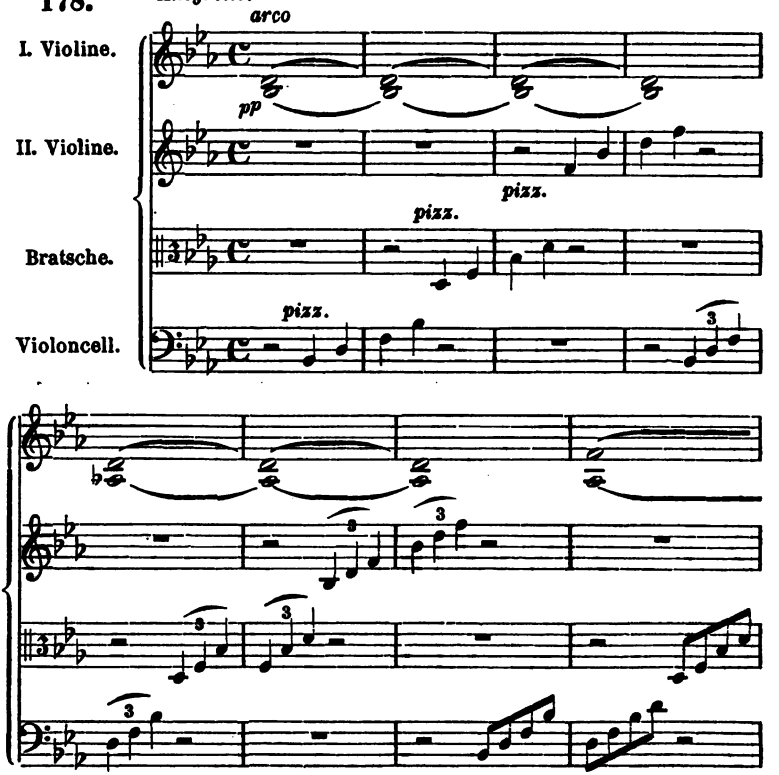
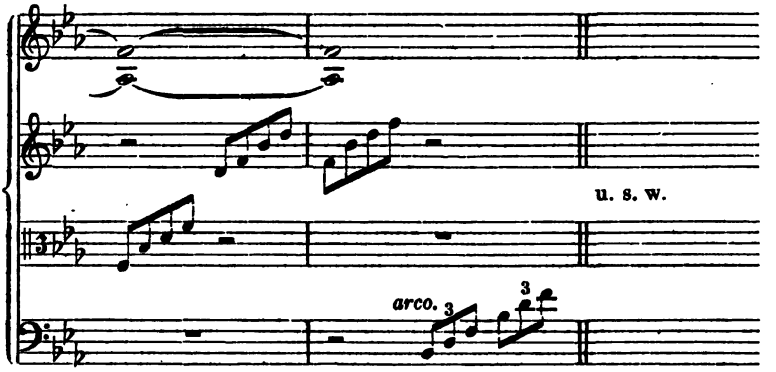
178. *Allegretto.*



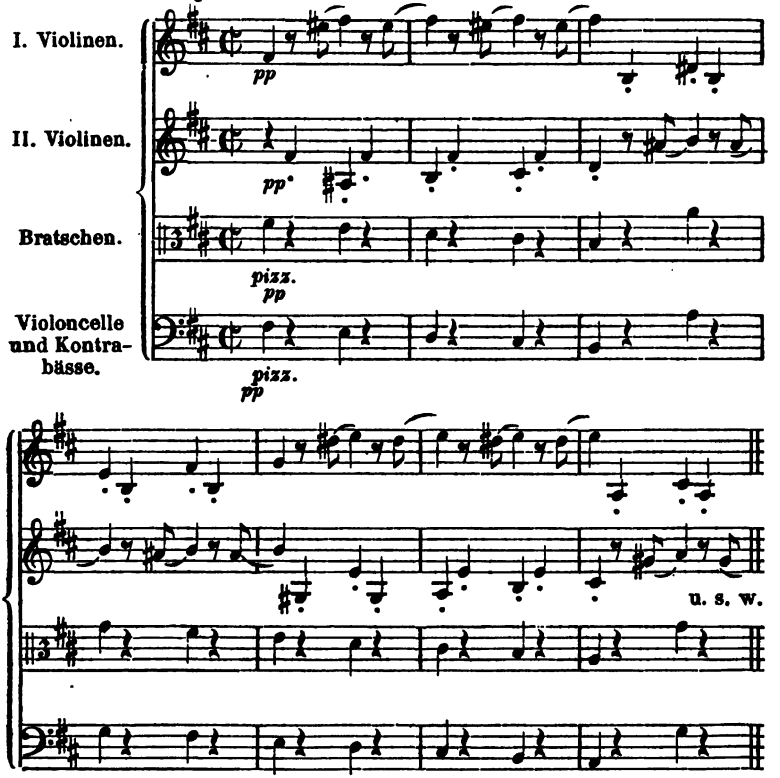
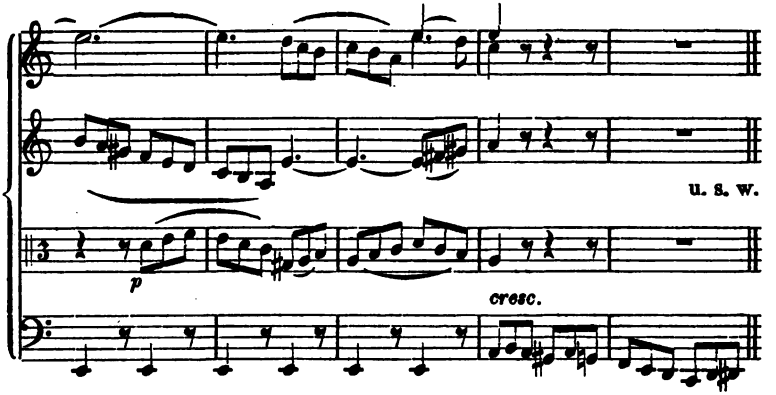
Beispiel 179 zeigt das Pizzicato der Violoncelle vereint mit dem der Kontrabässe (welches eine Oktave tiefer erklingt als es geschrieben ist) und dem eine Oktave höher gelegten Pizzicato der Bratschen, welche solchergestalt den Bass verstärken.

179. Beethoven, 2. Symphonie, Finale.

Beispiel 178 zeigt die verschiedene Klangfülle des Pizzicato in den verschiedenen Instrumenten und den möglichen Grad der Schnelligkeit in der Bewegung.

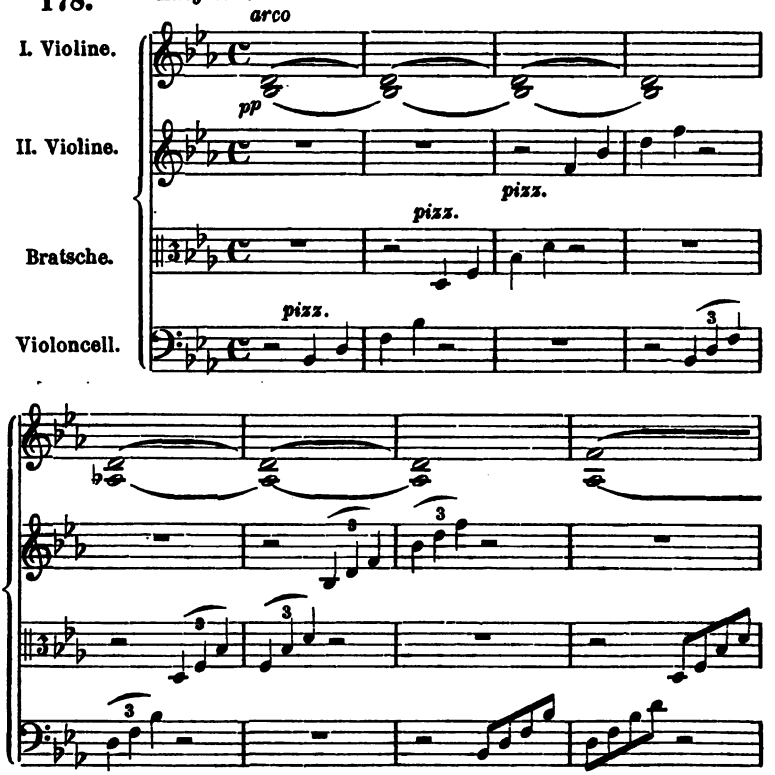
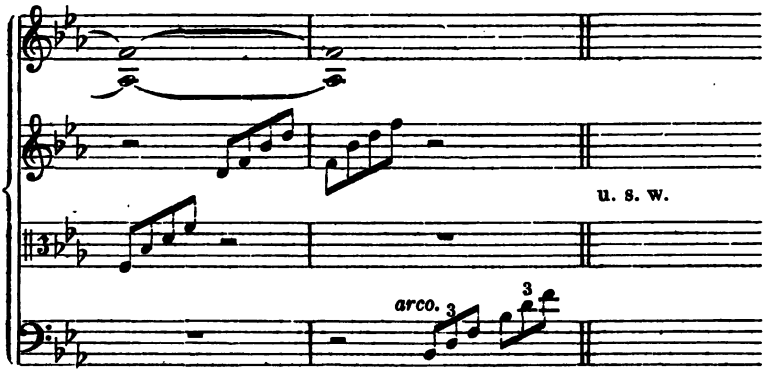
Beethoven, Quartett, op. 74, Satz 1.

178. *Allegretto.*

Beispiel 179 zeigt das Pizzicato der Violoncelle vereint mit dem der Kontrabässe (welches eine Oktave tiefer erklingt als es geschrieben ist) und dem eine Oktave höher gelegten Pizzicato der Bratschen, welche solchergestalt den Bass verstärken.

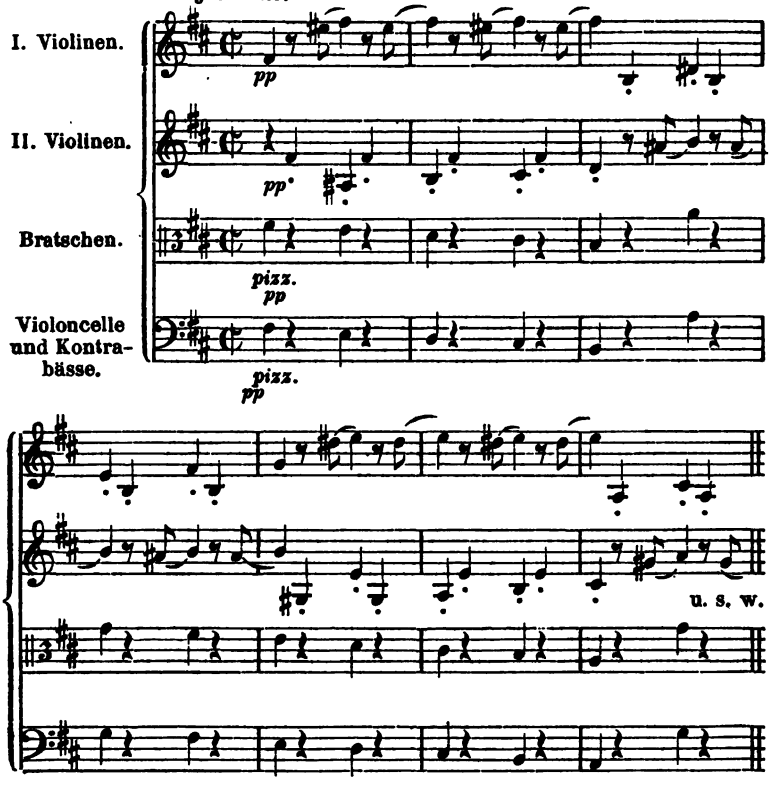
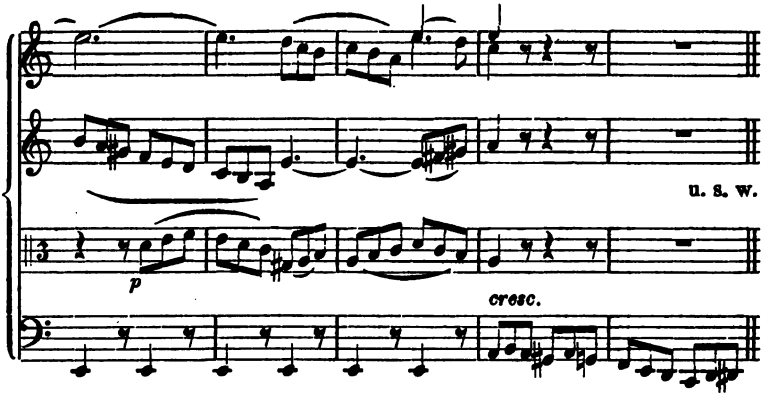
179. Beethoven, 2. Symphonie, Finale.

Allegro molto.

Beispiel 178 zeigt die verschiedene Klangfülle des Pizzicato in den verschiedenen Instrumenten und den möglichen Grad der Schnelligkeit in der Bewegung.

Beethoven, Quartett, op. 74, Satz 1.

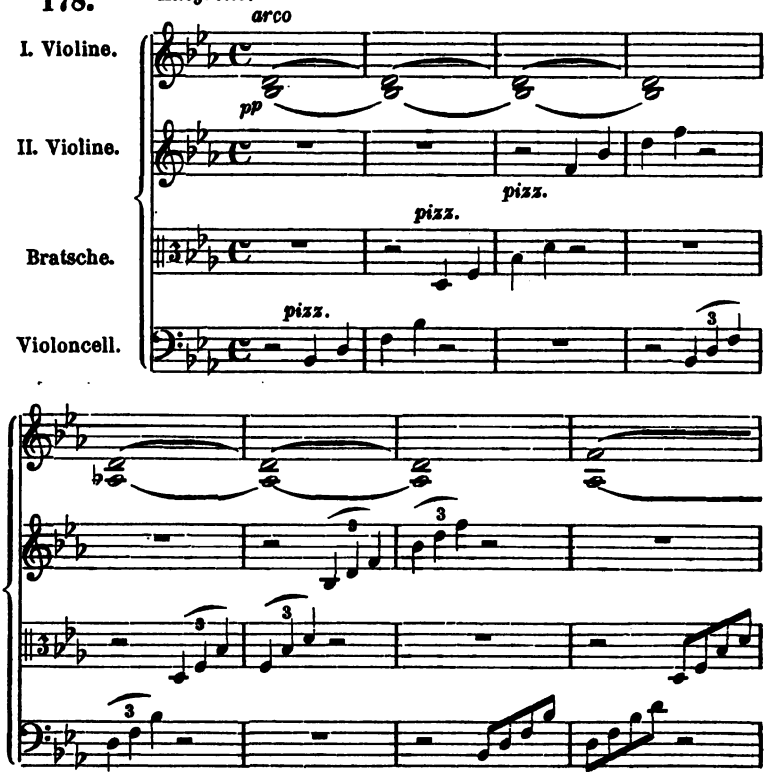
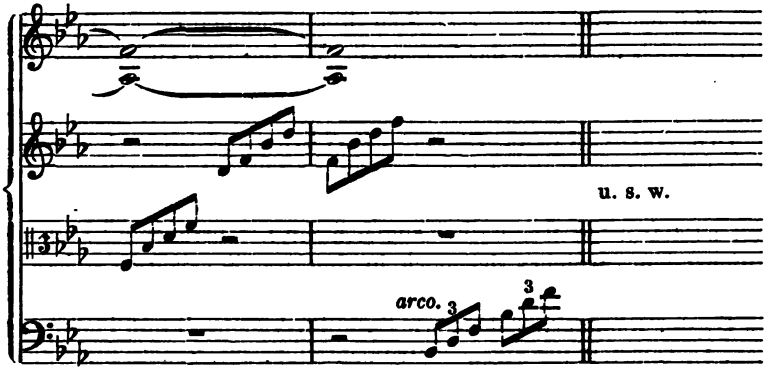
178. *Allegretto.*

Beispiel 179 zeigt das Pizzicato der Violoncelle vereint mit dem der Kontrabässe (welches eine Oktave tiefer erklingt als es geschrieben ist) und dem eine Oktave höher gelegten Pizzicato der Bratschen, welche solchergestalt den Bass verstärken.

179. Beethoven, 2. Symphonie, Finale.

Allegro molto.

Beispiel 178 zeigt die verschiedene Klangfülle des Pizzicato in den verschiedenen Instrumenten und den möglichen Grad der Schnelligkeit in der Bewegung.

Beethoven, Quartett, op. 74, Satz 4.

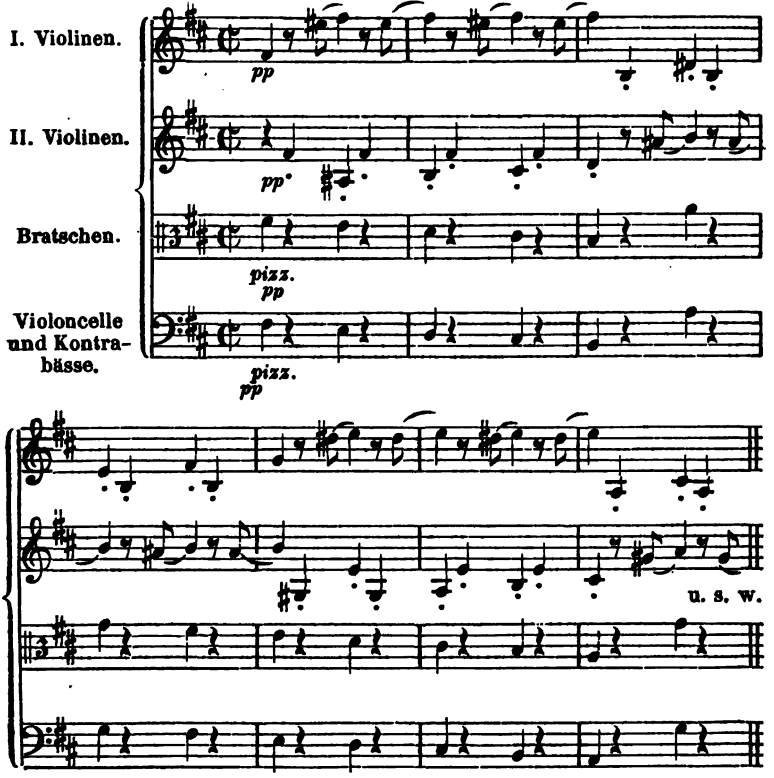
178. *Allegretto.*



Beispiel 179 zeigt das Pizzicato der Violoncelle vereint mit dem der Kontrabässe (welches eine Oktave tiefer erklingt als es geschrieben ist) und dem eine Oktave höher gelegten Pizzicato der Bratschen, welche solchergestalt den Bass verstärken.

179. Beethoven, 2. Symphonie, Finale.

Allegro molto.



So arm die Literatur an Solo-Kompositionen für die Bratsche ist, so reich ist sie für das Violoncell. Wir besitzen eine grosse Anzahl von Koncerten für Violoncell von Haydn, Romberg, Molique, Rob. Schumann, Rob. Volkmann, Carl Reinecke, Goltermann, Saint-Saëns, Charles Davidoff und Julius Klengel. Der Letztgenannte, welcher als Virtuos Alles überbietet, was je vor ihm von den grössten Künstlern, wie Davidoff und Piatti geleistet worden ist, besitzt zugleich ein hervorragendes Kompositionstalent, welches der noch in den Jünglingsjahren stehende Künstler nicht nur in Koncerten für sein Instrument, sondern auch in ernsten Kammermusiken, wie Suite für Violoncell und Pianoforte (op. 1), Quartett für Streichinstrumente (op. 22), Sonate für Pianoforte und Violoncell (op. 23), Serenade für Streichorchester (op. 26) und in vielen anderen feinsinnigen Kompositionen glänzend bethätigt hat. Alle Werke von Julius Klengel sind bisher im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen.

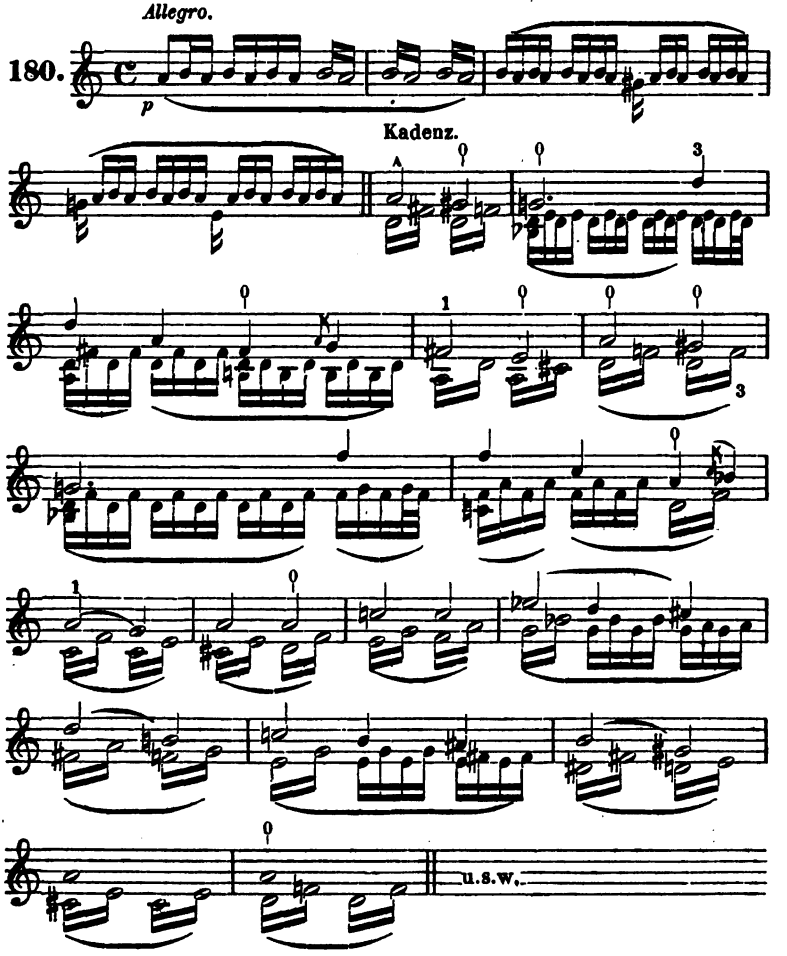
In der Kammermusik kann das Violoncell all' seine grossen Vorzüge gleichfalls im reichsten Masse entfalten. Wir finden in der klassischen wie in der neueren Literatur eine beträchtliche Zahl von Sonaten für Pianoforte und Violoncell. Der milde, warme und innerliche Ton des Violoncells hebt sich vortrefflich von dem glänzenden Klange des Klaviers ab. Hier wird es seltener den Bass allein führen oder unterstützen, es tritt als selbständiger Partner dem Klavier gegenüber, dem es in der Melodieführung überlegen ist. Beide Instrumente vereinigen sich, sich gegenseitig unterstützend und ergänzend. Dies ist ebenfalls im Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell der Fall, wo beide Streichinstrumente dem Pianoforte gegenübertreten, oder sich mit ihm zu gemeinschaftlicher Wirkung vereinigen. Im Streichtrio für Violine, Viola und Violoncell (einer jetzt wenig mehr angebauten Kompositionsform, in welcher Mozart und Beethoven herrliche Meisterwerke geliefert haben) wie im Streichquartett giebt das Violoncell den schwächeren Instrumenten einen sonoren Bass, wird aber auch — wie Beispiel 164 zeigt — nicht selten zur Melodieführung verwendet. Man wolle die eigentliche Tenorlage nicht überschreiten. In Beispiel 164 ist der *G*-Schlüssel für das Violoncell nach alter Schreibweise gebraucht; die Noten sind eine Oktave tiefer zu spielen, als sie geschrieben sind. Schreibt man in der Kantilene höher und geht man in die eigentliche Sopranlage hinauf, so büsst das Violoncell einen Theil seines natürlichen, männlichen Klanges ein; der Ton wird dann leicht ein wenig näselnd, in den höchsten Lagen scharf und einschneidend, falls nicht einem sehr guten Spieler ein edles Instrument zur Verfügung steht.

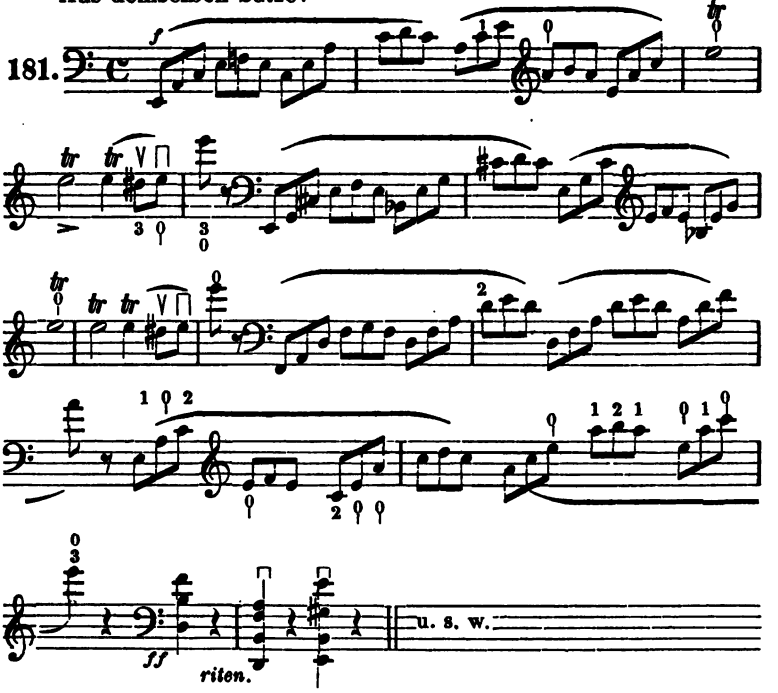
Der Vollständigkeit halber erwähnen wir noch, dass in einzelnen Fällen die vierte Saite von *C* nach *B* hinunter gestimmt werden kann. Rob. Schumann verlangt dies in seinem Quartett (op. 47, Satz 3) und giebt für das Stimmen 15 Takte Pausen im Andante cantabile ($\frac{6}{8}$ = 84).

Schliesslich theilen wir hier einige Stellen aus neueren Koncertkompositionen mit, um dem Schüler einigermassen anschaulich zu machen, bis zu welch' hohem Grade die Technik des Violoncells heutzutage entwickelt ist. Die in den folgenden Beispielen im *G*-Schlüssel geschriebenen Stellen sind in der natürlichen Tonhöhe (Achtfusston) auszuführen.

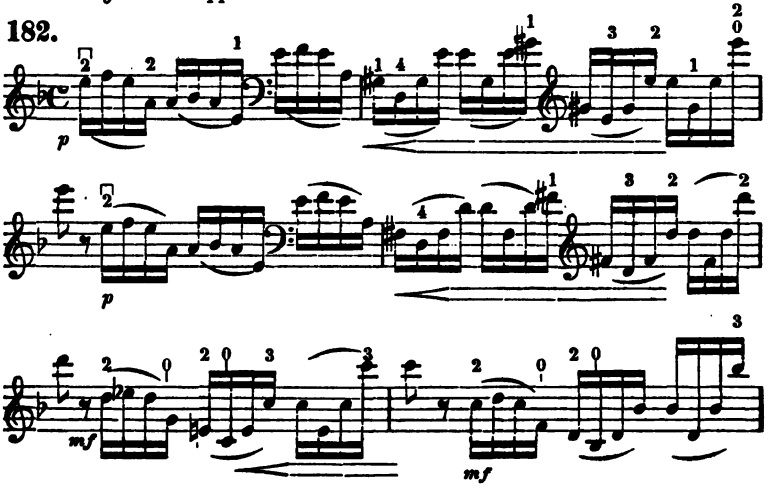
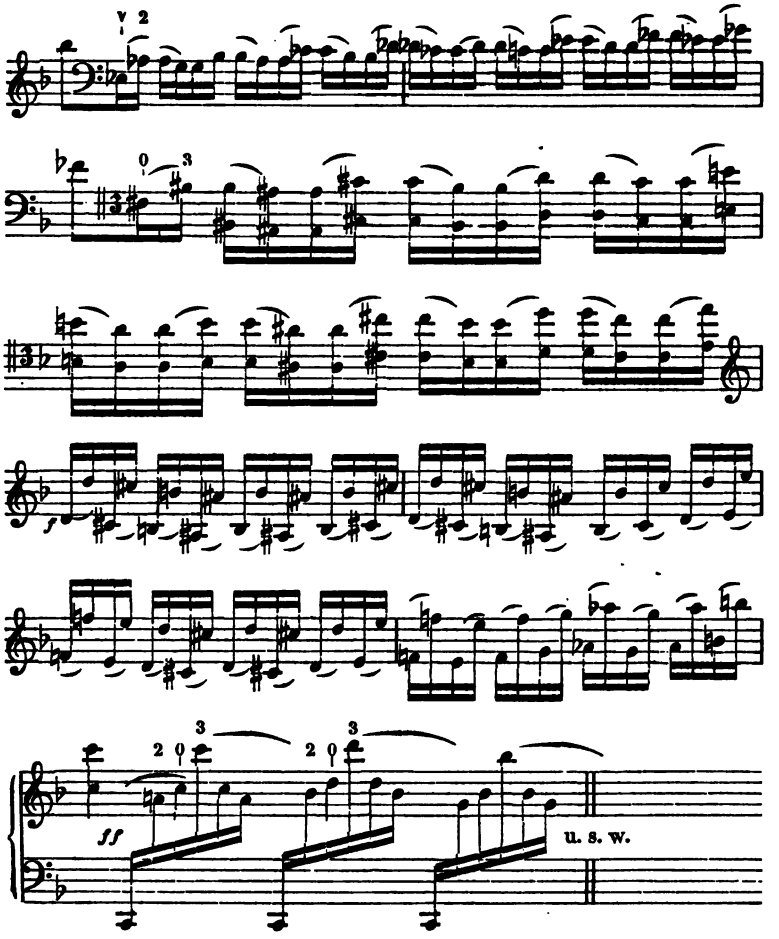
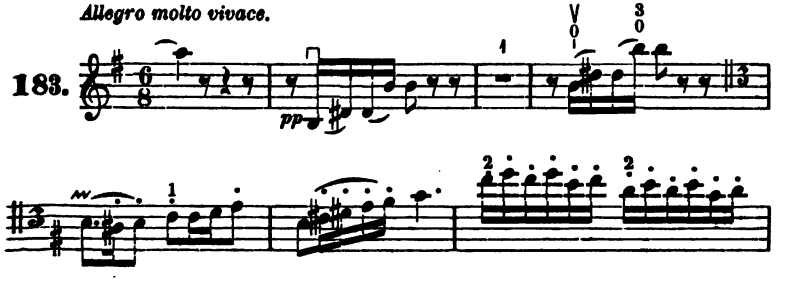
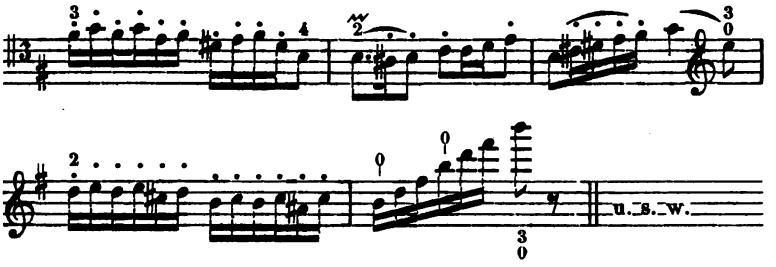
Charles Davidoff, Koncert, op. 14, Satz 1.

Allegro.

180.

Aus demselben Satze:

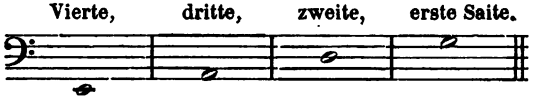
181.

Ungleich schwieriger noch ist die folgende Stelle aus dem ersten Satze des zweiten Koncertes von Julius Klengel, op. 20:

Allegro non troppo.

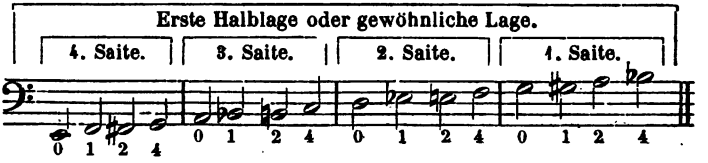
182.

Die grösste Schwierigkeit bietet der Anfang des Scherzo aus demselben Koncert von Julius Klengel:



Der Kontrabass (ital. Contrabasso).

§ 23. Das grösste der Streichinstrumente, der Kontrabass, hat vier Saiten, deren tiefste (vierte) stets eine übersponnene ist. Aus Rücksichten der Sparsamkeit findet man zuweilen auch die dritte Saite übersponnen. Die Stimmung der Saiten ist in reinen Quarten wie folgt:

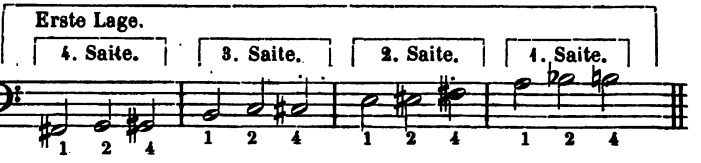
184.

Mitunter wird die vierte Saite nach *D* hinunter gestimmt. Das Instrument steht im Sechszehnfusstone; die Töne erklingen eine Oktave tiefer, als sie geschrieben sind. Man nimmt sieben Lagen und die dazu gehörenden Zwischenlagen an und erhält als dann die Tonreihe vom grossen *E* bis zum eingestrichenen $\bar{a}$ auf dem Notenplane, nach dem Klange also Kontra *E* bis klein *a*. Der Fingersatz stellt sich folgendermassen dar:

185.



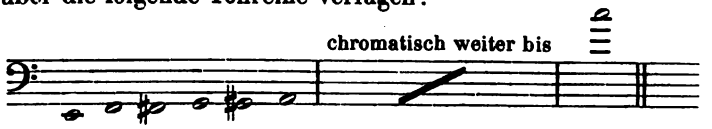
Diese Lage heisst die erste Halblage oder die gewöhnliche Lage. Rückt man einen halben Ton höher, so erhält man die erste Lage. Der Fingersatz für dieselbe stellt sich folgendermassen dar:

186.



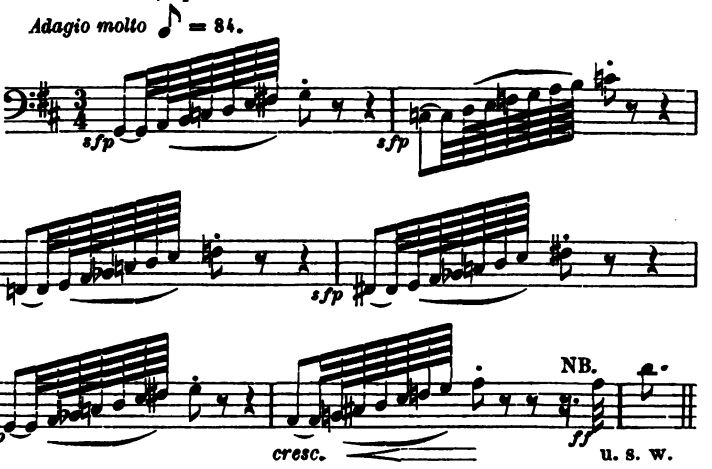
Man gelangt von Zwischenlagen zu Lagen je einen Halbton aufwärts rückend in die letzte, die siebente Lage. Hierdurch kann man über die folgende Tonreihe verfügen:

187.



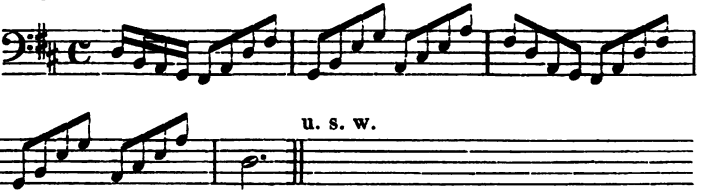
Innerhalb dieser Tonreihe, welche man im Orchestersatze niemals überschreiten sollte, kann man Tonleitern in den tieferen Lagen und gebrochene Accordfiguren ziemlich schnell ausgeführt verlangen. Beethoven schreibt in dem Einleitungssatze der zweiten Symphonie die folgenden Tonleitern für die Kontrabässe:

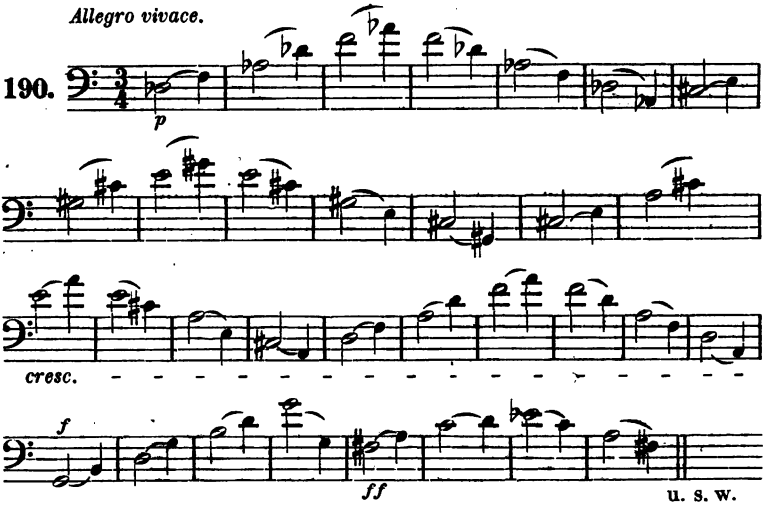
Beethoven, op. 36.

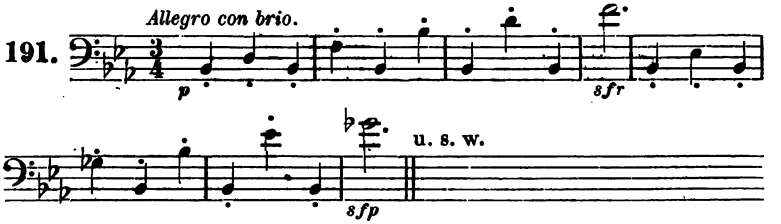
188.

Kurze Auftaktnoten, wie das im vorstehenden Beispiele mit NB. bezeichnete kleine *a*, können nur mit Heraufstrich ausgeführt werden.

Accordfiguren, wie sich deren solche gegen den Schluss des ersten Satzes der obengenannten Symphonie von Beethoven befinden, sind selbst in sehr lebhaftem Zeitmasse ohne erhebliche Schwierigkeit auszuführen.

189.

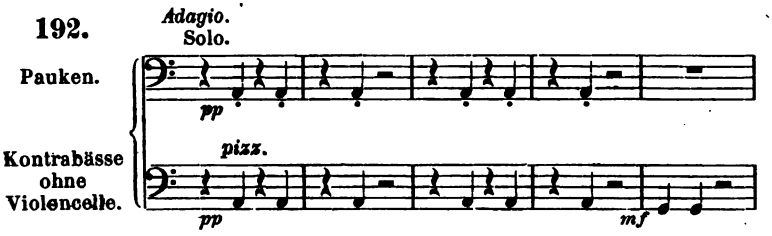


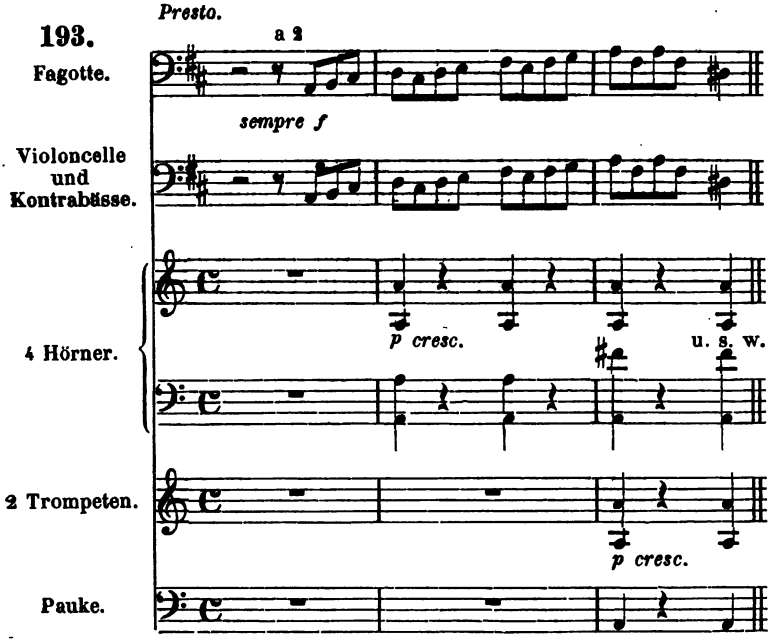
Schwieriger ist die folgende Stelle aus dem Scherzo der *C*-dur Symphonie von Franz Schubert:

Auch Sprünge sind — falls die Bewegung nicht allzuschnell ist — auf dem Kontrabasse ausführbar. Beethoven schreibt im ersten Satze der heroischen Symphonie die folgenden Sprünge für den Kontrabass:

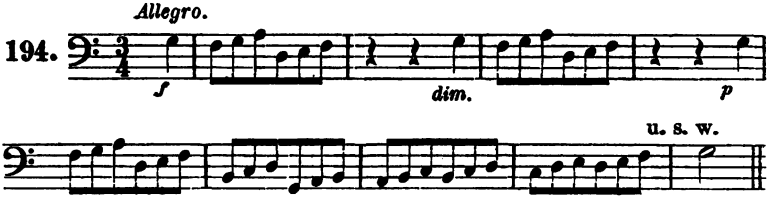


Der Klang des Instruments ist nicht stark, und man führt im Orchestersatze den Kontrabass meist mit den Violoncellen, wodurch diese eine Verstärkung in der tieferen Oktave erhalten. Der Sordinen bedient man sich niemals für den Kontrabass, auch giebt man ihm nie Doppelgriffe. Den Kontrabässen allein die Führung der Bassstimme im Orchestersatze anzuvertrauen, ist nur selten gut. Dies könnte nur in piano gehaltenen Stellen anzurathen sein. Eine Theilung der Kontrabässe findet niemals statt. Das Pizzicato der Kontrabässe ist infolge der langen Saiten in den tiefen Tönen wohllautend, besonders das der leeren Saiten. Der Klang ähnelt alsdann, zumal wenn die Kontrabässe im Orchester mehrfach besetzt sind, einem schwachen Paukenschlage, den man

hierdurch gelegentlich ersetzt. Weber thut dies in der Einleitung zur Ouverture der Oper »Der Freischütz«. Die Kontrabässe verstärken zuerst die pp-Paukenschläge und ersetzen dieselben danach.

192.

Schnelle, gestossene (staccato) Figuren ergeben, wenn sie tief liegen, keine sonderlich gute Wirkung, weil die Töne nicht so leicht ansprechen. Die folgende dem Finale der vierten Symphonie (*d*-moll, op. 120) von Rob. Schumann entnommene Stelle lässt aus dem angeführten Grunde, obschon die Violoncelle und die Fagotte in der höheren Oktave mitgehen, in den ersten Tönen stets an Deutlichkeit selbst in vortrefflichen Orchestern zu wünschen übrig; vermuthlich decken die mit anschlagenden Hörner, Trompeten und die Pauke ein wenig und beeinträchtigen die Klarheit des Anfangs.

193.

Die folgende von keinem Instrumente begleitete, in hoher Lage *forte* beginnende und in wesentlich ruhigerem Zeitmasse gehende Stelle der Violoncelle und Kontrabässe im Scherzo der fünften Symphonie von Beethoven kommt stets klar und deutlich zu voller Geltung.

194.

In den Quartetten, Quintetten, Sextetten und Oktetten für Streichinstrumente wird der Kontrabass nur ausnahmsweise mitbetheiligt. Wir erinneren uns nur eines einzigen Quintetts für zwei Violinen, Bratsche, Violoncell und Kontrabass von Georg Onslow (*g*-moll, op. 17). In anderen Kammermusikstücken findet man ihn zuweilen und kann er alsdann auch stellenweise allein zur Führung des Basses verwendet werden. Besondere Soli aber wird man dem Kontrabass auch dann nicht übertragen, wie überhaupt dieses Instrument sich nicht zu Solovorträgen eignet. Die klassische Literatur weist Koncertstücke oder Koncerte für Kontrabass nicht auf. Von Kammermusikstücken mit Kontrabass erwähnen wir hier das Septett für Violine, Viola, Violoncell, Kontrabass, Fagott und Horn von Beethoven (*Es*-dur, op. 20), das Oktett für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabass, Klarinette, Fagott und Horn von Franz Schubert (*F*-dur, op. 166), das Septett für Klavier, Flöte, Hoboe, Horn, Viola, Violoncell und Kontrabass von Hummel (*d*-moll, op. 74), das Septett für Klavier, Violine, Viola, Violoncell, Kontrabass, Klarinette und Horn von Ign. Moscheles (*D*-dur, op. 88) und des Verfassers Serenade für Flöte, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Kontrabass (*D*-dur, op. 80).

Kapitel V.

Kammermusik für Streichinstrumente.

Komposition für Violine allein, Duette für zwei Violinen, für Violine und Bratsche, das Streichtrio.

§ 24. Wir haben bereits der Kompositionen für Violine allein von Joh. Seb. Bach gedacht; ausser Etüden (eigentlichen Übungsstücken) wissen wir andere Musikstücke für Violine allein nicht zu nennen. Auch Duette für Streichinstrumente sind (mit Ausnahme von für den Unterricht bestimmten) in neuerer Zeit von hervorragenden Meistern nicht komponirt worden. Von früheren Tonsetzern nennen wir hier die Duette für zwei Violinen von Mozart, ferner Moritz Hauptmann's Duos (op. 2, op. 16 und op. 17), wie die von Louis Spohr (op. 3, op. 9, op. 39 und op. 67). Mozart hat auch zwei Duette für Violine und Bratsche geschrieben (Nr. 1, *G*-dur, Nr. 2, *B*-dur, Serie XV der Breitkopf & Härtel'schen Mozart-Ausgabe).

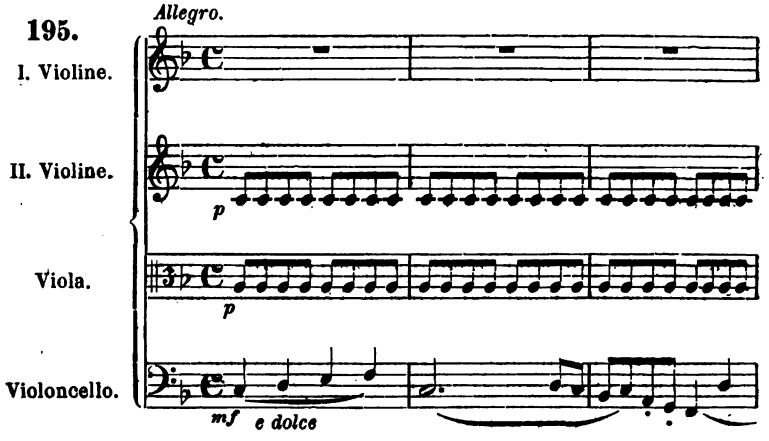
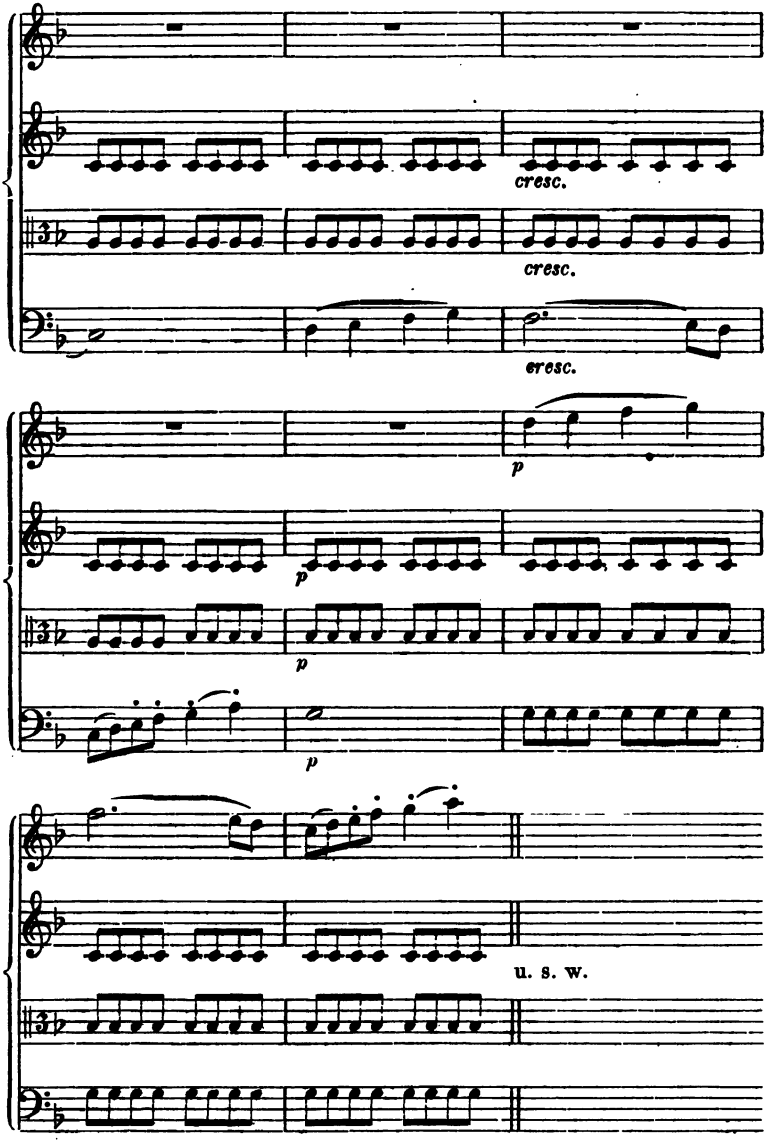
Die Neigung für Streichtrio (Violine, Bratsche und Violoncell) zu komponiren scheint in unserer Zeit nicht mehr vorhanden zu sein. Mozart hat ein Divertimento (*Es*-dur) für diese drei Instrumente geschrieben; von Beethoven besitzen wir ausser den drei Trios (op. 9, Nr. 1, *G*-dur, Nr. 2, *D*-dur und Nr. 3, *c*-moll, das letztere ein hoch bedeutendes Werk) die überaus liebliche und reizende Serenade (*D*-dur, op. 8), ein Lieblingsstück aller Kammermusik-Genossenschaften.

Das Streichquartett.

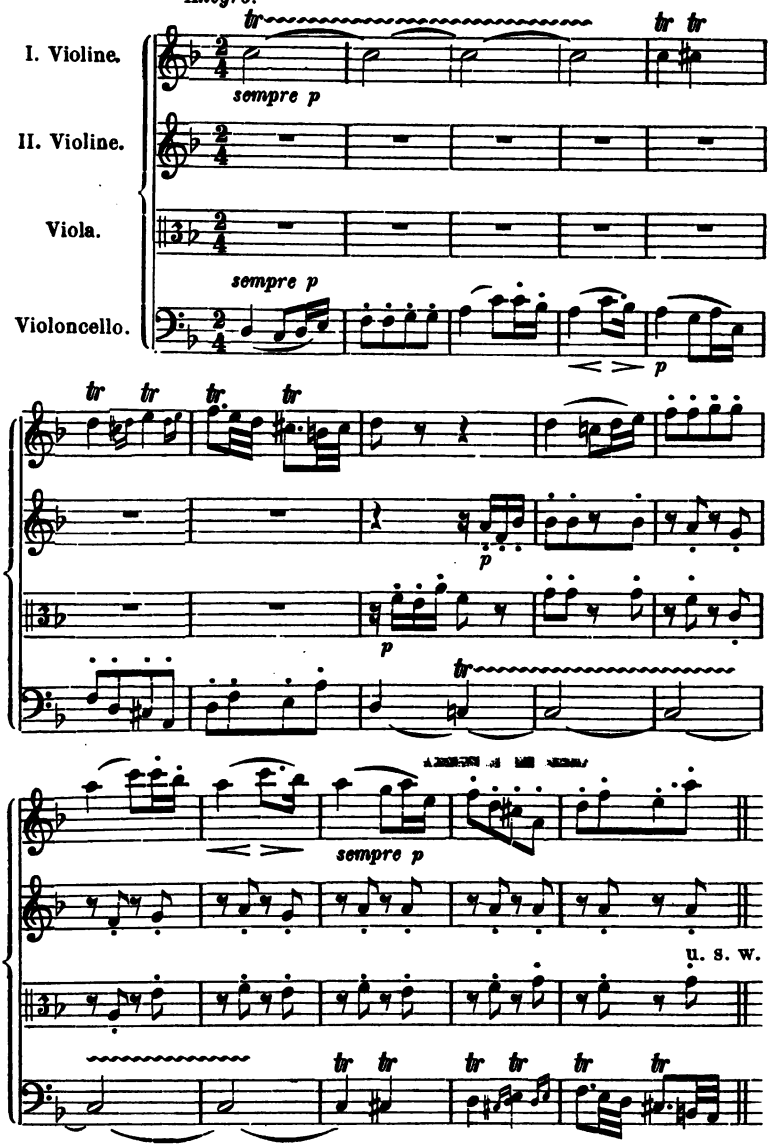
Die vornehmste Form der Kammermusik ist das Streichquartett: hier kann der Komponist nicht durch den Glanz und die Pracht der Farbengebung wirken, wie dies im Orchestersatze möglich ist; er giebt gewissermassen nur eine Bleistiftzeichnung. Das Streichquartett weist den Tonsetzer zunächst auf den vierstimmigen Satz an, die machtvolle Wirkung der Vielstimmigkeit bleibt ausgeschlossen. Wenn auch einzelne Accorde durch Doppelgriffe der vier Instrumente verstärkt werden können, so ergiebt dies doch keineswegs die Kraft und Tonfülle, wie sie im Orchestersatze durch die mehrfache Besetzung derselben Instrumente erzielt wird. Eine mehr als vierstimmige Führung des Satzes widerstrebt durchaus dem Charakter und der Natur des Streichquartetts. Abgesehen

davon, dass die Ausführung eines längere Zeit oder gar andauernd mehr als vierstimmigen Satzes erhebliche Schwierigkeiten bieten würde, so würde derselbe auch dick und überladen klingen, die Klarheit und Durchsichtigkeit des Satzes würde beeinträchtigt, und die Wirkung würde keineswegs dieselbe sein, als wenn der gleiche Satz von mehr als vier Instrumenten ausgeführt würde.

Viel öfter finden wir im Streichquartette nur zwei oder drei Stimmen beschäftigt, und dies ist umso natürlicher, als bei dieser Gattung von Musikstücken jedes Instrument mit einer gewissen Selbständigkeit auftreten soll. Das ist aber keineswegs so zu verstehen, als müsse von Hause aus jedes der Instrumente in voller Selbständigkeit melodieführend auftreten, wie dies im strengen Stile der Fuge der Fall ist. Naturgemäss wird die erste Violine eine gewisse Oberherrschaft jederzeit bewahren, das Violoncell den Bass, die zweite Violine und die Bratsche die Führung der Mittelstimmen übernehmen. Allein die Instrumente können auch an gelegener Stelle die Rollen tauschen; die erste Violine kann die Begleitung übernehmen oder schweigen, jedes der anderen Instrumente kann aus seiner untergeordneten Stellung heraustreten, es kann die Melodieführung übernehmen oder charakteristische Motive, ja selbst die Hauptthemen zuerst einführen und solchergestalt seine Gleichberechtigung im Satze zur vollen Geltung bringen. So führt in Beethoven's Quartett (op. 59, Nr. 1) das Violoncell das Hauptthema, von der zweiten Violine und der Bratsche begleitet, in den ersten acht Takten ein, dann erst übernimmt die erste Violine die Fortführung des Themas, das Violoncell tritt als Bass zur Begleitung.

Beethoven, Quartett, op. 59, No. 1.

Im Finale desselben Quartetts trägt das Violoncell gleichfalls das Hauptthema zuerst vor, nur von den Trillern der ersten Violine begleitet. Nach den ersten acht Takten tauschen die beregten Instrumente die Rollen, die zweite Violine und die Bratsche füllen die Harmonie alsdann.

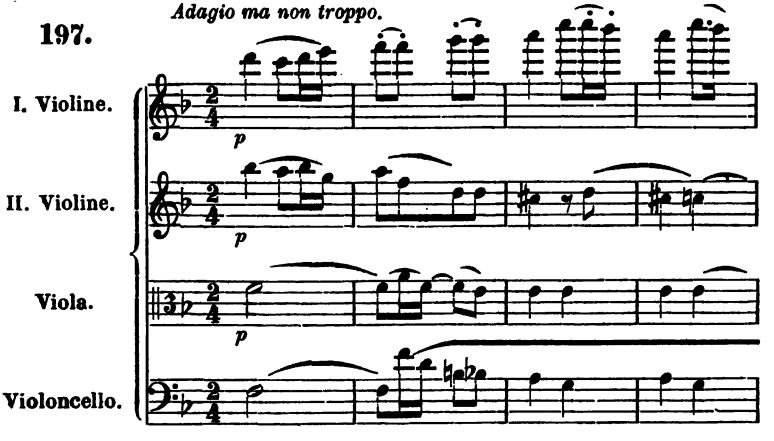
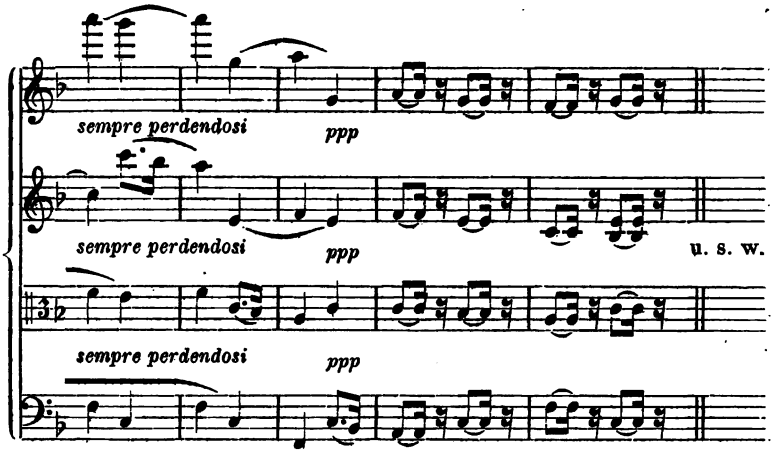
196. Thème russe.

Allegro.

Dass auch zwei Instrumente selbständig melodieführend zugleich auftreten können, ist aus Beisp. 164 zu ersehen. Wenn in den hier angeführten Beispielen die erste Violine und das Violoncell die bevorzugten Instrumente sind, so finden sich auch zahlreiche

Beispiele, wo die zweite Violine oder die Bratsche den wesentlichen Part übernehmen, wie sie wiederum gelegentlich den Bass (die zweite Violine zur ersten in einem zweistimmigen Sätzchen) führen können.

Die Form der allermeisten Streichquartette ist die der grossen Sonate in vier Sätzen. Nur Beethoven weicht in einigen seiner letzten Quartette davon ab. Die Durchführungstheile der grösseren Sätze können in der thematischen Arbeit weit mehr kontrapunktische Gestaltungen bilden, als dies in der Sonate für Pianoforte möglich war, wie überhaupt die Selbständigkeit der Stimmführung klarer hervortritt und besser gewahrt werden kann. Wenn die betreffenden Instrumente auch ein und derselben Familie angehören, so ist die Klangverschiedenheit derselben doch erheblich genug, um die Führung der einzelnen Stimmen scharf und bestimmt von einander abzuheben. Dazu tritt dann noch der Reiz einer, wenn auch nur in engeren Grenzen gehaltenen Instrumentirung, welche zwar nie so farbig reich sein kann, als die orchestrale, dennoch aber eine Menge feiner Schattirungen zulässt. Wenn wir schon weiter oben (siehe Beisp. 154 und 155) auf die Verschiedenheit des Klanges einer Melodie aufmerksam machten, jenachdem diese auf der *G*-Saite oder auf der Quinte der Violine gespielt wurde, um wieviel mehr wird dies der Fall sein bei den verschiedenen Streichinstrumenten, welche in ihrer Gesammtheit über einen Tonumfang von fünf Oktaven gebieten, und deren Klangcharakter doch immerhin verschieden ist. Tritt nun, wie im folgenden Beispiel eine Veränderung im Zeitmasse dazu, so kann ein und dasselbe Thema in vollkommen anderem Lichte erscheinen. So bringt Beethoven im Finale des *F*-dur-Quartetts (op. 59, No. 1) das unter Beisp. 196 gezeigte russische Thema gegen den Schluss des Satzes mit folgender Instrumentirung in vorübergehend sehr ruhiger Bewegung:

197.

Adagio ma non troppo.

Der ein wenig trunken angeheiterte, launig fröhliche Charakter, den die russische Melodie in ihrer ersten Darstellung (Beisp. 196) zeigt, weicht in der unvergleichlich schönen Klangwirkung, wie sie Beisp. 197 giebt, einer weihevoll gehobenen, innig gerührten Abschieds-Stimmung.

Fast alle grossen Meister wie Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Cherubini, Mendelssohn und Schumann haben die Literatur des Streichquartetts mit den vorzüglichsten Werken bereichert und in dieser Kompositionsgattung mit Vorliebe geschaffen. Dem Verfasser bleibt hier nur übrig, den Schüler auf diesen so überaus reichen und kostbaren Schatz hinzuweisen und ihm das Studium der klassischen Quartettliteratur aufs Angelegentlichste zu empfehlen. Auch jüngere Tonsetzer, wie Rubinstein, Raff, Brahms, Volkmann, Bruch, Reinecke u. A. haben Treffliches auf diesem Gebiete geleistet.

Das Streichquintett, das Sextett, das Oktett und das Streichorchester.

Die Besetzung des Streichquintetts ist fast immer dieselbe, sie besteht aus zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Für diese Zusammenstellung von Instrumenten hat Mozart seine berühmten Quintette in *g*-moll, *D*-dur, *Es*-dur, *C*-dur u. a. gesetzt; ebenso sind die Quintette von Beethoven (*C*-dur, op. 29), von Felix Mendelssohn-Bartholdy (*B*-dur, op. 87) und mehrere von Onslow geschrieben. Als Ausnahmen nennen wir das bereits erwähnte Quintett (op. 17) von Onslow, welches ausser zwei Violinen, Viola und Violoncell einen (recht schwierigen) Part für Kontrabass enthält,

und das für zwei Violinen, Bratsche und zwei Violoncelle geschriebene entzückende Quintett (*C*-dur, op. 163) von Franz Schubert. In der letzteren Besetzung ist auch neuerdings ein werthvolles Quintett von F. Otto Dessoff (*G*-dur, op. 10, Leipzig, bei Fr. Kistner) erschienen.

Sextette für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle haben in neuerer Zeit Brahms, Rubinstein und Davidoff geschrieben.

Unter den achtstimmigen Werken für Streichinstrumente finden wir zwei verschiedene Gattungen, es sind diese das Doppel-Quartett und das Oktett. Die Besetzung ist in beiden Arten dieselbe und besteht aus 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncellen. Das Doppel-Quartett enthält zwei selbständige Streichquartette, welche theils zusammen, theils abwechselnd ineinandergreifend wirken. Louis Spohr ist unseres Wissens der erste und einzige grosse Meister, welcher in dieser Kompositionsgattung mehrere Werke (*d*-moll, op. 65, *Es*-dur, op, 77, *e*-moll, op. 87 und *g*-moll, op. 136) geschrieben hat.

Im Oktett werden die obengenannten Instrumente zu einem kleinen Streichorchester zusammengestellt. Das hervorragendste Werk dieser Gattung ist Mendelssohn's Oktett (*Es*-dur, op. 20), welches sich ebenso durch den Adel seines geistigen Inhaltes, wie durch Wohlklang und reizvolle Instrumentirung auszeichnet. Auch Johan Svendsen's Oktett (op. 1), wie das Oktett von Niels W. Gade sind mit Auszeichnung zu nennnen.

Im Streichorchester treten die Kontrabässe in mehrfacher Besetzung zu den gleichfalls vielfach besetzten übrigen Streichinstrumenten. In dieser Gattung nennen wir als die bedeutendsten neueren Werke die Suite in kanonischer Form von Otto Grimm und die Serenaden von Rob. Volkmann. Kleinere Stücke sind kürzlich erschienen: Suite (aus Holberg's Zeit) von Edvard Grieg und »12 Tonbilder« für Streichorchester von Carl Reinecke (nach des Komponisten op. 46, 47, 63, 75, 154, 173, 177 und 194), wie desselben Meisters allgemein bekanntes Vorspiel zum fünften Akte der Oper »Manfred«, welches vom 13. Takte an für das gesammte Streichorchester mit Dämpfern geschrieben, eine ausgezeichnet schöne Klangwirkung hat.

Kammermusik für Streichinstrumente und Klavier.

Die Sonate für Pianoforte und Violine.

§ 25. Obschon die Violine mehr zur Führung der Melodie, das Klavier mehr für die harmonische Begleitung geeignet ist, so sollen in der Sonate für Klavier und Violine doch beide Instrumente gleichberechtigt auftreten. Weder der eine noch der andere ausführende Theil dürfen mit der Melodie allein, oder nur mit der Begleitung derselben betraut werden. Darum müssen nicht nur die Themen, sondern auch die Begleitungsfiguren derart erfunden sein, dass sie, je nachdem, abwechselnd von dem einen oder dem anderen Instrumente oder von beiden gemeinschaftlich ausgeführt werden können. Wenn hierbei gelegentlich auch eines der beiden Instrumente eine untergeordnete Stellung erhalten muss, so darf dies auf die Länge nicht der Fall sein. Beispiele dafür hier anzuführen ist unnöthig; jede der von den klassischen Meistern für die beregten Instrumente komponirten Sonaten zeigt uns die Berücksichtigung der ausführenden Instrumente zu gleichen Theilen.

Die Sonate für Pianoforte und Violoncell.

Wir sehen in den Sonaten für Pianoforte und Violoncell genau dieselben Grundsätze beobachtet, wie wir sie in der Sonate für Pianoforte und Violine kennen gelernt, und verweisen auf die Werke Beethoven's und Mendelssohn's als klassische Muster dieses Stiles. Von Sonaten für Pianoforte und Bratsche ist uns im Augenblicke nur das bereits früher erwähnte Werk von Anton Rubinstein erinnerlich.

Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Eine der anziehendsten Gattungen der Kammermusik ist das Trio für Piano, Violine und Violoncell. Hier vereinigen sich drei Instrumente, deren Klangcharakter verschieden ist. Ein jedes kann in seiner Eigenthümlichkeit selbständig wirksam sein; es können ausserdem die beiden derselben Familie angehörenden Streichinstrumente als eine Körperschaft dem Klaviere gegenübertreten und bald abwechselnd, bald vereint mit diesem zu gemeinsamer Thätigkeit zusammentreten. Betrachten wir das schönste und grossartigste Trio, das wir besitzen, das in *B*-dur (op. 97) von Beethoven, so sehen wir zunächst, wie der erhabene Meister die drei Instrumente in ihrer Eigenthümlichkeit auftreten lässt. In den ersten sieben Takten trägt das Klavier das Hauptthema allein vor.

Auf den Halbschluss im achten Takte tritt das Violoncell ein, dem die Violine sich Takt 10 beigesellt. Beide Instrumente führen alsdann in die Haupttonart zurück. Die Violine übernimmt das erste Thema (Takt 14), vom Violoncell in selbständiger Weise begleitet, während das Klavier nur die Harmonie in Achtelnoten dazu giebt. Mit dem Trugschlusse (Takt 21) tritt ein neues Motiv, der Sextensprung abwärts, in der Violine auf, das Klavier hebt im 22. Takte mit einem anderen durch Triller verzierten Motive an, welches im weiteren Verlaufe des Satzes nur von dem genannten Instrumente in hervorstechender Weise im Durchführungstheile wiedergebracht wird. Dieses Motiv ist dem siebenten Takte des Themas entnommen.

Das zweite Hauptthema (vergl. § 11) tritt in der Tonart der unteren kleinen Terz, in *G*-dur, gleichfalls zuerst im Klavier allein ein, wird aber bald von den anderen Instrumenten mit übernommen, wie überhaupt alle wesentlichen Bestandtheile des Satzes bald dem einen oder dem anderen zugetheilt, oder von zwei auch drei Instrumenten zugleich behandelt werden.

Im zweiten Satze, dem Scherzo, beginnt das Violoncell; die ersten sechszehn Takte bilden ein Zwiegespräch der beiden Streichinstrumente, danach erst tritt das Klavier ein.

Im Andante cantabile, dem dritten Satze, finden wir ein Thema, dessen Theile zuerst vom Klavier vorgetragen, danach von den drei Instrumenten gemeinschaftlich wiederholt werden. In den darauf folgenden Variationen tritt bald das eine, bald das andere Instrument bedeutsam hervor; meist wirken sie vereint.

Die Zergliederung noch anderer Beispiele würde uns zu weit führen; die hier gegebenen Andeutungen mögen genügen. Für das Studium dieser Kompositionsgattung empfehlen wir insbesondere die Trios von Beethoven, da in älteren derartigen Musikstücken das Violoncell, häufig etwas stiefmütterlich nur mit der Unterstützung des Basses oder mit einer Begleitungsstimme betraut, weniger selbständig auftritt. Die auf Beethoven folgenden Komponisten Mendelssohn, Schumann bis auf Rubinstein, Volkmann, Reinecke, Brahms, Gernsheim u. A. haben in ihren Trios jederzeit das Violoncell als ebenbürtigen Partner der anderen Instrumente behandelt.

Das Quartett und Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente.

Die Besetzung der Streichinstrumente im Quartett mit Piano besteht in allen uns bekannten derartigen Werken aus einer Violine, einer Bratsche und einem Violoncell, im Quintett aus zwei

Violinen, Bratsche und Violoncell. In beiden Kompositions-Gattungen treten die Streichinstrumente theils einzeln, meist zusammen dem Klaviere gegenüber oder vereinigen sich mit diesem zu gemeinschaftlicher Ausführung, wobei bald der eine oder der andere Part die Begleitung übernehmen, oder auch ein einzelnes Instrument besonders bevorzugt auftreten kann. Das bekannteste klassische Muster derartiger Kammermusik ist Mozart's Quartett in *g*-moll. Weniger allgemein bekannt ist desselben Meisters zweites Quartett in *Es*-dur. Beethoven hat deren drei (in *Es*-, *D*- und *C*-dur) geschrieben; die am Meisten verbreiteten Werke späterer Meister sind die Quartette von Mendelssohn (*h*-moll, op. 3) und von Schumann (*Es*-dur, op. 47). Auch neuere Komponisten, wie Brahms, Gernsheim, Rheinberger u. A., haben treffliche derartige Kammermusikstücke geliefert. Es sei uns gestattet, an dieser Stelle auch des Verfassers Quartett (*c*-moll, op. 77, Leipzig, bei Fr. Kistner) zu erwähnen.

Mehr noch als das Quartett ist das Quintett mit Streichinstrumenten in neuerer und neuester Zeit mit Vorliebe angebaut worden. Hier nennen wir in erster Linie Rob. Schumann's berühmtes Werk (*Es*-dur, op. 44, Leipzig, bei Breitkopf & Härtel). Auch die Quintette von Brahms, Rubinstein, Reinecke, des Verfassers (op. 70 und op. 76) u. A. haben eine weite Verbreitung gefunden.

Kapitel VI.

Die Holzblasinstrumente.

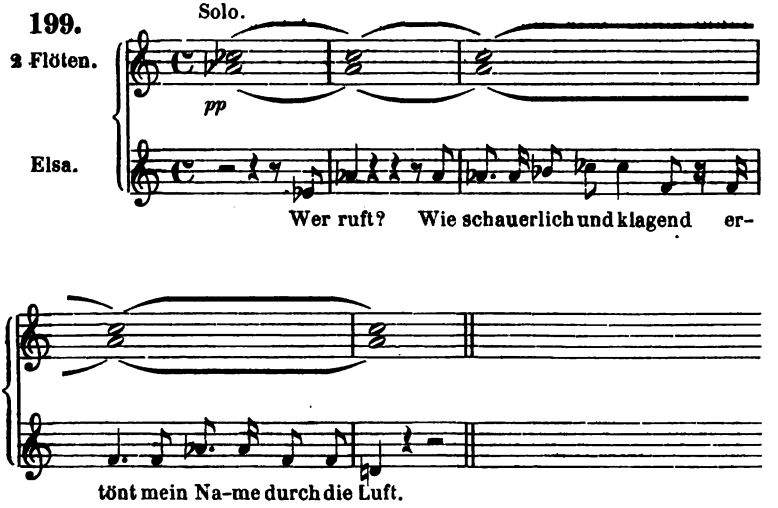
§ 26. Die Klangfarbe der Holzblasinstrumente ist verschieden, je nachdem diese, wie die Flöten, ohne Rohrblatt sind, oder, wie die Klarinetten, ein einfaches, oder, wie die Hoboe und das Fagott, ein doppeltes Rohrblatt besitzen. Wenn auch Flöte und Klarinette eine gewisse Verwandtschaft im Klange zeigen, so ist dieser vom Klangcharakter der Hoboe und des Fagotts doch wesentlich verschieden. Da wir bei der Beschreibung der Instrumente — soweit dies in Worten möglich ist — auf die Eigenthümlichkeiten des Klanges derselben in den verschiedenen Registern näher eingehen werden, so genügt für jetzt die Andeutung, dass die Instrumente ohne Rohrblatt oder mit einfachem Rohrblatt einen offenen, freien Ton, die mit doppeltem Rohrblatte einen gepressteren, schärferen, eindringenderen Ton geben.

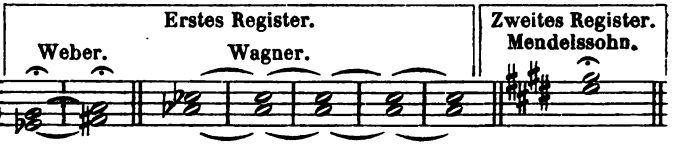
Die grosse Flöte (ital. Flauto traverso).

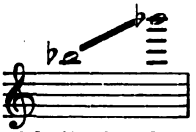
Dieses Instrument besitzt den Umfang vom eingestrichenen $\bar{c}$ bis zum viergestrichenen $\equiv{c}$ mit allen chromatischen Zwischentönen. Neuerdings werden auch Flöten gebaut, welche das kleine *h* besitzen, doch kann man auf diesen Ton nicht zählen, zumal die nach dem Böhm'schen Systeme in Belgien, Frankreich, England und Amerika gebräuchlichen Flöten diesen Ton nicht besitzen sollen. Innerhalb dieser grossen Tonreihe können wir verschiedene Register bezeichnen. Die tiefsten Töne haben etwas Hohles und Mattes an sich; dieses Register erstreckt sich fast über die ganze eingestrichene Oktave. Weber und Wagner bedienen sich der tiefen Flötentöne, um eine geheimnissvolle, beängstigende und unheimliche Stimmung zu kennzeichnen. So lässt der Erstere im Melodram der Wolfschlucht-Scene (»Freischütz«, Akt II) die folgenden Terzen von zwei Flöten blasen, während Kaspar die Bestandtheile der Kugelmasse mischt.

198.

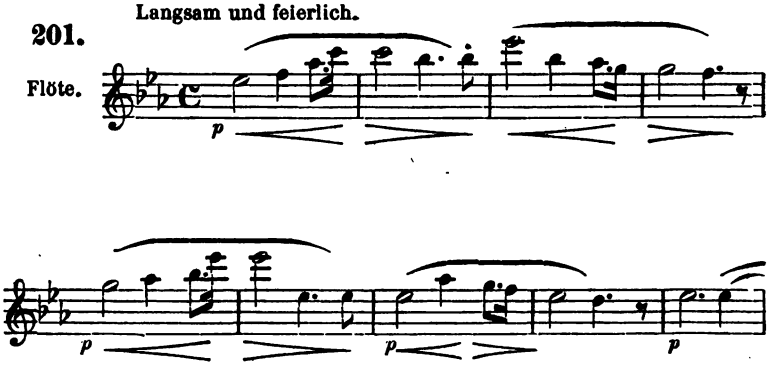
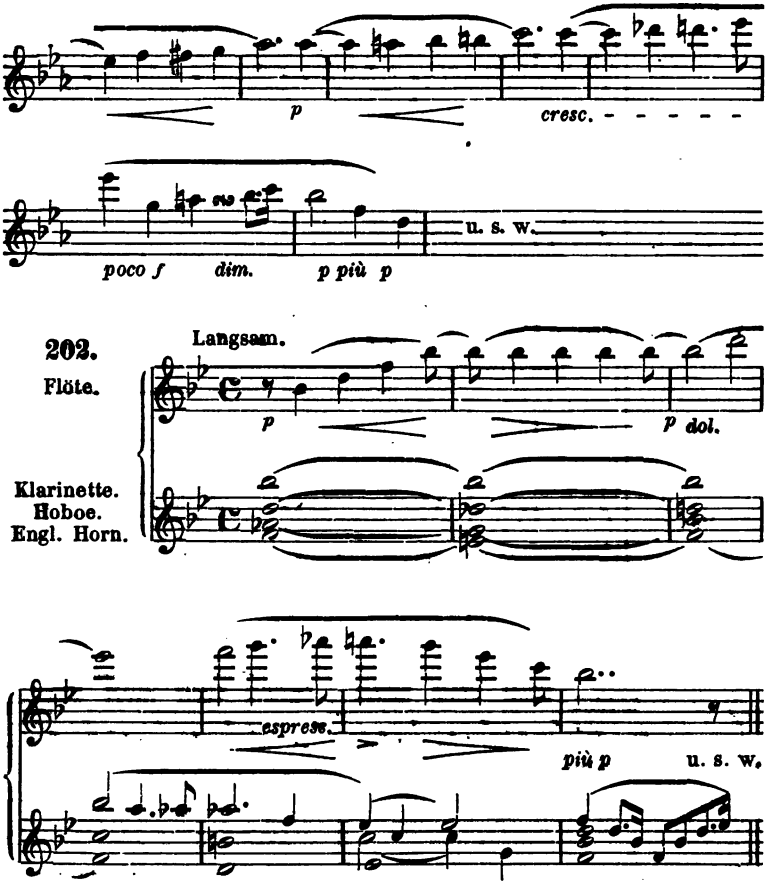
Rich. Wagner lässt die Frage der Elsa »Wer ruft« u. s. w. (»Lohengrin«, Akt II) ebenfalls nur von zwei Flöten begleiten.

199.

Die zweigestrichene Oktave der Flöte besitzt vom $\overline{\overline{es}}$ oder $\overline{\overline{e}}$ an einen sanften, lieblichen und hellen Klang. Wir erinneren hier zunächst an den ersten Takt der Ouverture zum »Sommernachtstraum«. Der Schüler, der die Beispiele 198 und 199 je gehört hat, wird den Unterschied der beiden Register sofort ermessen, wenn er sich den Klang derselben ins Gedächtniss zurückruft:

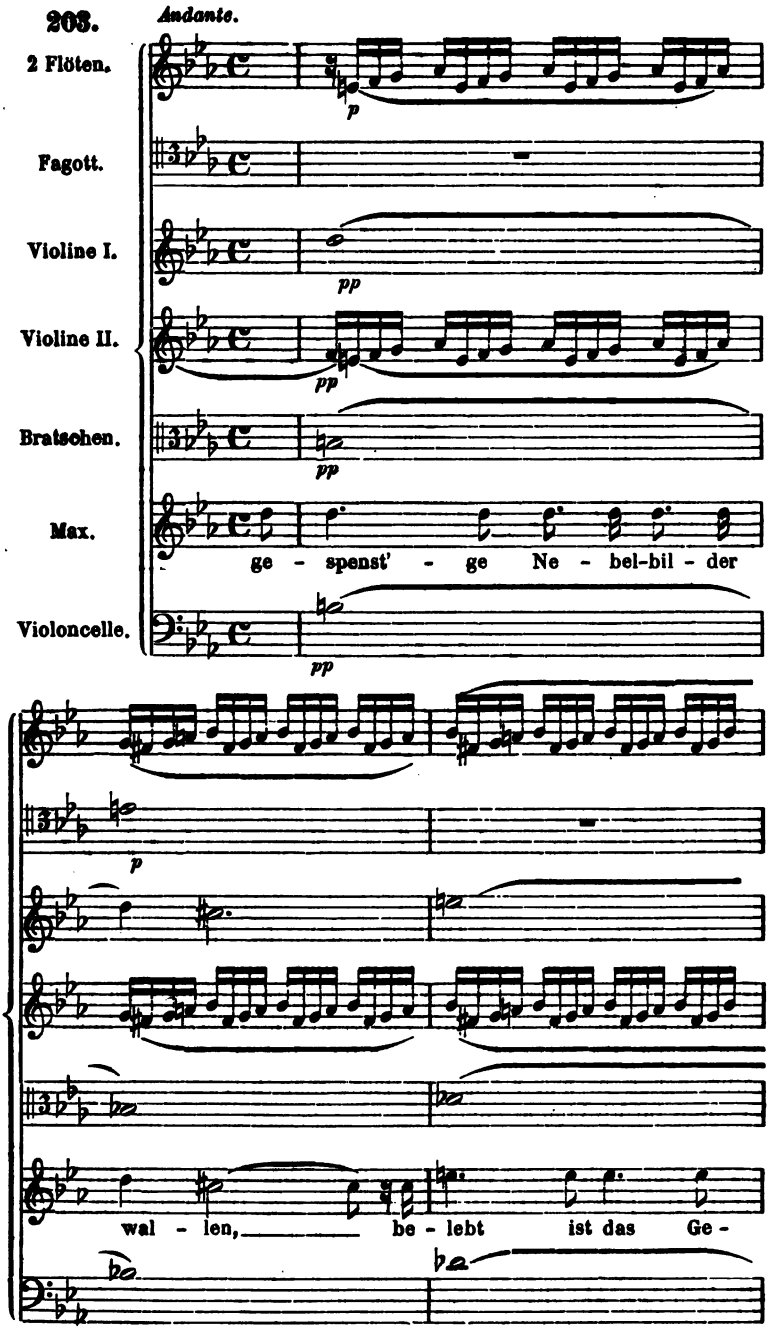
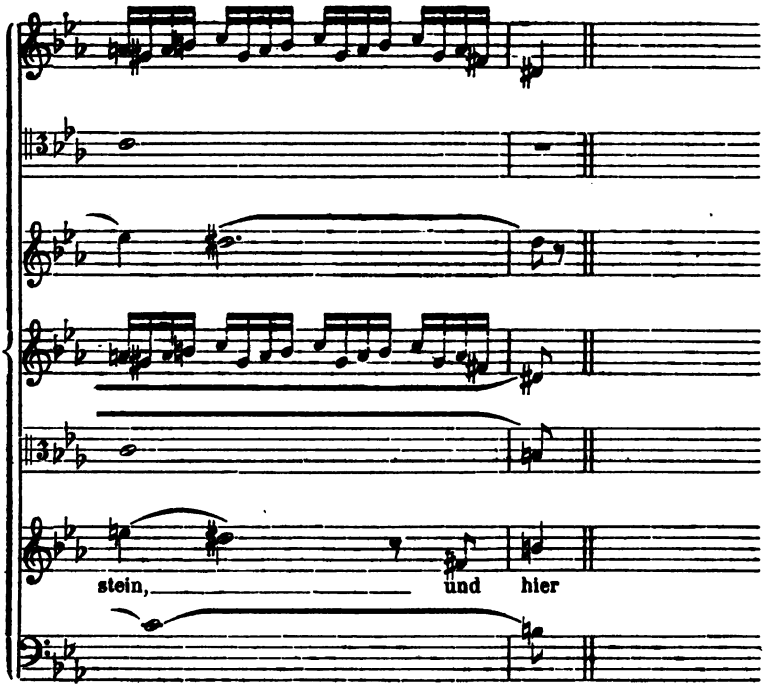
200.

Als ein drittes Register möchten wir die Oktave von

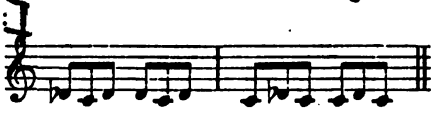


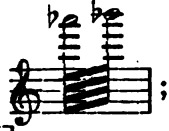
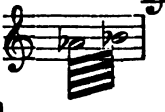
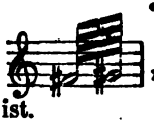
bezeichnen; dieses ist das für die Führung der Melodie im Orchestersatze am Meisten geeignete Register, zumal auch das höchste dreigestrichene $\overline{\overline{b}}$ noch im Piano leicht anspricht. Das dreigestrichene $\overline{\overline{h}}$ ist ein starker, heller, sehr schöner Ton, das viergestrichene $\overline{\overline{\overline{c}}}$ klingt hart, ist im Piano nicht zu verwenden und wird im Forte leicht etwas scharf klingen. Die beiden letztgenannten Töne der Flöte sind die einzigen, welche eines wirklichen Forte fähig sind. Wir fügen hier zwei Beispiele aus »Lohengrin« bei, in denen die Flöte besonders glücklich zur Führung der Melodie verwendet ist.

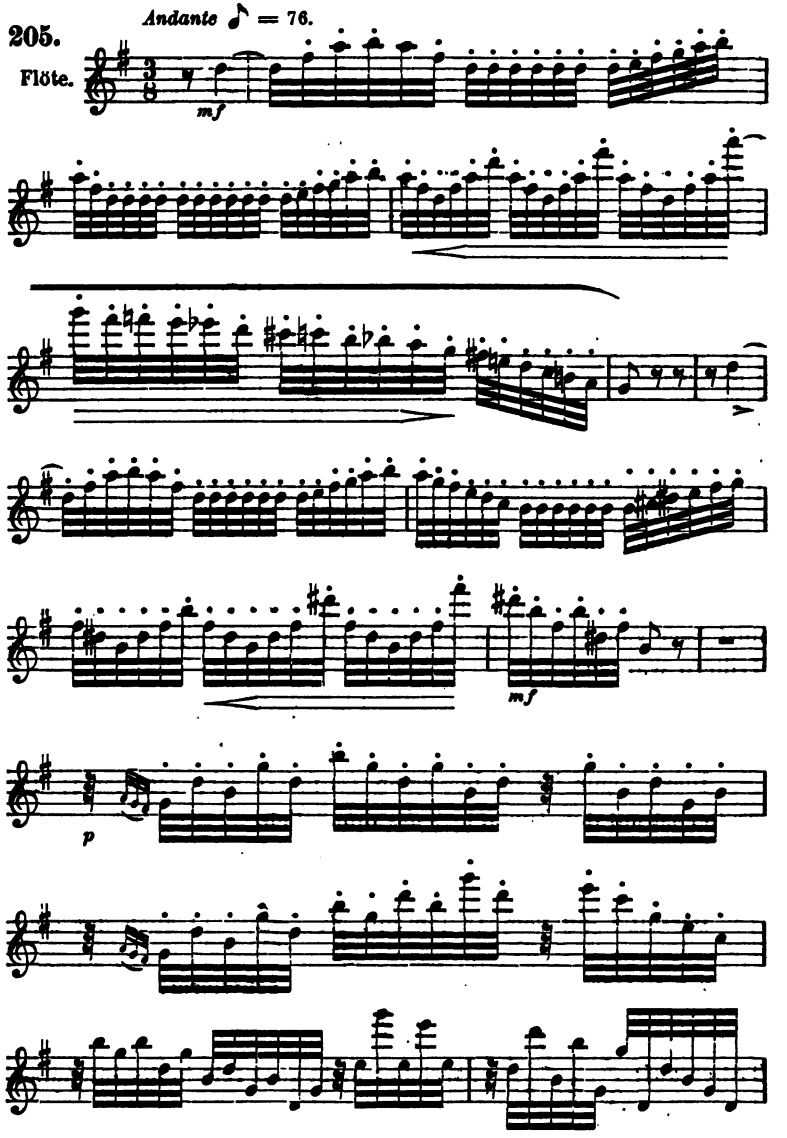
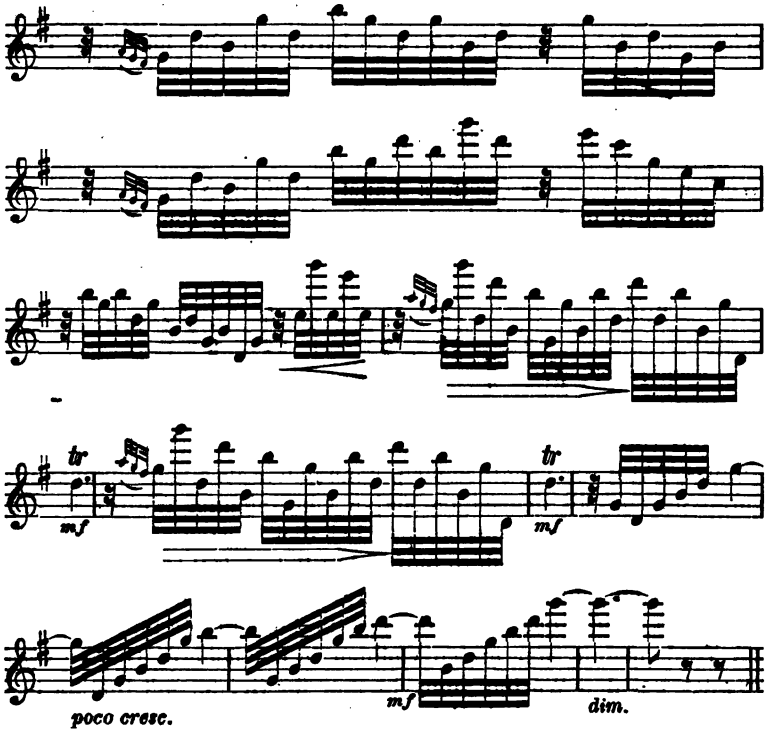
201.



Die Flöten sind im Orchester doppelt, eine erste und eine zweite, besetzt. Falls man im Forte eines Tutti die ersten Violinen durch die Flöten verstärken will, so lege man, wenn die Violinen sich innerhalb der ein- und zweigestrichenen Oktave bewegen, wenigstens die erste Flöte eine Oktave höher. Sind die Violinen selbst schon in hoher Lage, so lasse man beide Flöten mit den Violinen im Einklange gehen.

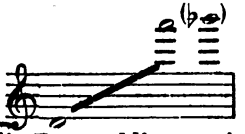
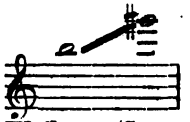
Eine eigenthümliche Wirkung erzielt man, wenn man die Flöten im Piano mit den in tiefer Lage gehenden Violinen im Einklange führt. Die Flöten verschleiern alsdann den Ton der Violinen und es entsteht ein bleicher, unheimlicher Klang. Zur Veranschaulichung bringen wir ein Beispiel aus der »Wolfschlucht« (Weber's »Freischütz«, Akt II):

203.
Andante.
2 Flöten.
Fagott.
Violine I.
Violine II.
Bratschen.
Max.
Violoncelle.
p
pp
ge - spenst' - ge Ne - bel-bil - der
wal - len, be - lebt ist das Ge -

Obschon man auf der Flöte in allen Tonarten diatonische und Accord-Figuren, Triller, Sprünge und Wiederholungen eines einzelnen Tones mit Leichtigkeit selbst in sehr schnellem Zeitmasse ausführen kann, so wollen wir doch vor den folgenden Figuren und Trillern warnen:

204.

Diese Figur ist im bewegten Zeitmasse sehr schwierig; der Triller ist auf den Tönen $\overline{c}$ — $\overline{des}$ unmöglich.

Dasselbe gilt vom Triller auf: ; auch der zwei Oktaven tiefere Triller: ist schwierig, ebenso der Triller auf: , welcher nicht ganz rein in der Intonation zu erhalten ist.

Die Flöte wird im Orchester häufig mit Soli betraut; wir fügen hier eines der reizendsten, der Ouverture zu »Tell« von Rossini entnommen, bei, aus welchem der Schüler die ausserordentliche Leichtigkeit und Beweglichkeit der Flöte in Figuren, Verzierungen und Sprüngen ersehen kann.

205.

Wir machen hierbei aufmerksam, dass weiter ausgeführte Läufe im Legato wie im Staccato durch wenn auch nur kurze Pausen unterbrochen werden müssen, damit der Bläser von Neuem Athem nehmen kann.

Die kleine (piccolo) Flöte

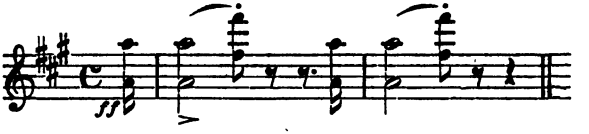
besitzt einen Umfang von mit allen chromatischen Zwischentönen; die Töne erklingen eine Oktave höher, als sie geschrieben werden. Die tieferen Töne sind im Orchester nicht zu gebrauchen, da man sie im Tutti nicht hören würde. In den höheren Tönen von der Schreibweise nach ist der Klang im Forte spitz, scharf und schneidend, im Piano und

Pianissimo wohl geeignet eine unheimliche Situation zu kennzeichnen. So benutzt Robert Schumann die höchsten Töne

im Pianissimo bei dem Auftreten der vier grauen Weiber. (Scenen aus Goethe's »Faust«, Theil II, No. 5.)

Im Forte und Fortissimo können die hohen Töne der kleinen Flöte den Ausdruck einer rohen Lustigkeit wiedergeben.

206.

Das vorstehende Beispiel, dem Liede Kaspar's (Weber, »Freischütz«, Akt I, Nr. 4) entnommen, können wir als allgemein bekannt voraussetzen. Mit demselben Motive kennzeichnet Weber in der darauf folgenden Arie des Kaspar bei den Worten »Triumph, die Rache gelingt!« ein geradezu teuflisches Hohngelächter. Die kleinen Flöten verdoppeln dabei in der höheren Oktave die Violinen.

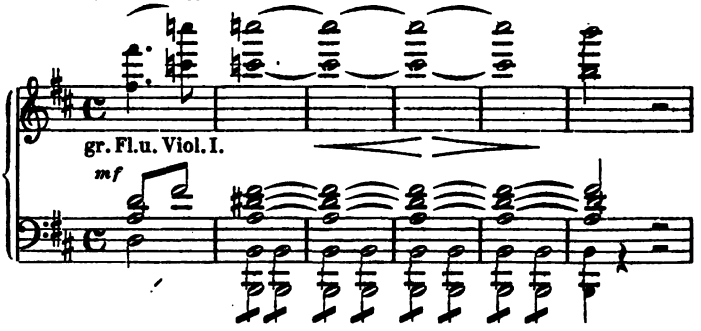
Nicht minder charakteristisch ist die kleine Flöte im Pianissimo zur Verdoppelung der ersten Violinen in der höheren Oktave verwendet bei den Worten »umgebt ihn, ihr Geister mit Dunkel beschwingt«, um ein unheimliches Grausen über die beregte Stelle zu verbreiten.

207.

Der (unter Beisp. 207 notirte) gellende, wilde Aufschrei im Geisterchor (»Freischütz«, Akt II, Nr. 10) wird zumeist durch die beiden kleinen Flöten ausgedrückt; diese dienen auch vortrefflich dazu, um dem Schlusse des beregten Finales das Gepräge des ausserordentlich Schreckensvollen zu verleihen. Die kleine Flöte fehlt nie bei der tonmalerischen Darstellung eines Gewitters und Sturmes, wie aus dem Entr'-Akt (Introduktion zum dritten Akte) der »Medea« von Cherubini, aus der »Pastoral-Symphonie« von Beethoven u. a. m. zu ersehen ist. Figuren mancherlei Art dienen dazu, um durch die kleine Flöte den zuckenden Blitzstrahl, das Heulen des Windes, den strömenden Regen in der Musik zu versinnbildlichen. Mendelssohn macht von der kleinen Flöte nur wenig Gebrauch; wendet sie aber, wenn er ihrer bedarf, stets sehr charakteristisch an, z. B.:

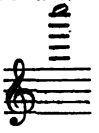
Ouverture »Meeresstille und glückliche Fahrt«.

Kleine Flöte.

208.



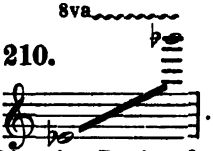
In der »Walpurgisnacht« führt Mendelssohn zu den Worten »Kauz und Eule heul' in unser Rundgeheule« die kleine Flöte treffend ein.

Schliesslich bemerken wir, dass es im Forte oder Fortissimo eines Orchester-Tutti zweckmässiger sein wird, die grosse Flöte bis zum viergestrichenen $\overline{\overline{c}}$ und erst von da an die kleine Flöte zu verwenden.

In der Militär-Musik werden noch zwei höher stehende Flöten gebraucht und zwar die Nonenflöte in *Des*, deren Töne eine kleine None höher erklingen als die der grossen Flöte, und die (übrigens nur noch selten vorkommende) in *Es* stehende Decimenflöte, deren Töne eine Decime höher erklingen als die der grossen Flöte. Beide Instrumente sind transponirende. Die Töne

209. ,

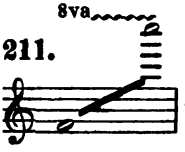
welche für die Nonenflöte vom eingestrichenen $\bar{d}$ bis dreigestrichenen $\overline{\overline{a}}$ im Beisp. 209 geschrieben sind, klingen demnach wie in Beisp. 210

8va

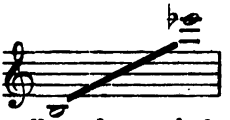
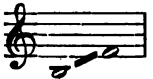
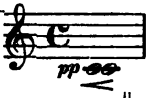
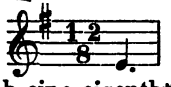
210. 

zu ersehen ist: . Für die *Es*-Flöte würden die Töne von Beisp. 209 eine Decime höher klingen, wie in Beisp. 211

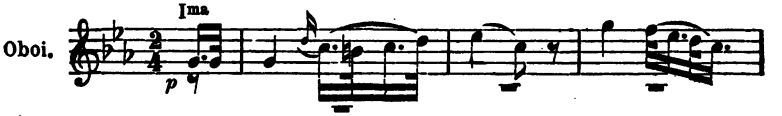
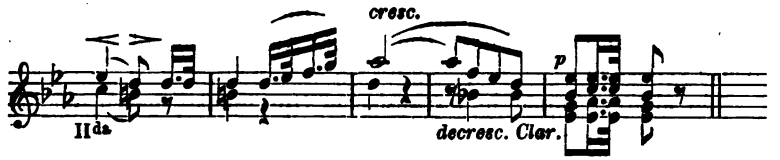
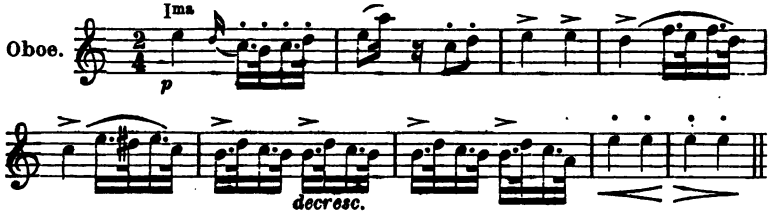
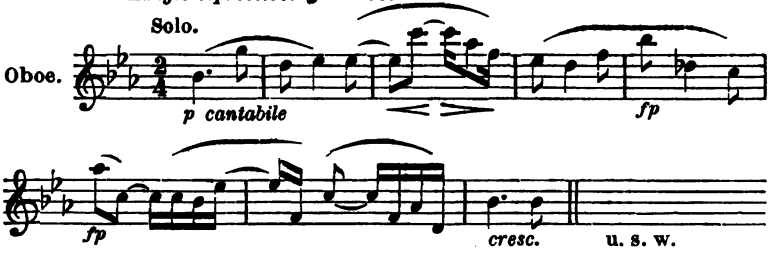
8va

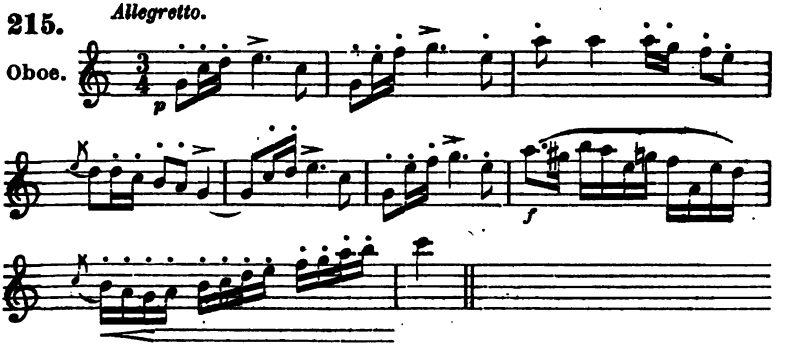
211.

bemerkt ist: .

Die Hoboe (ital. Oboe).

§ 27. Obschon die Hoboe von allen Holzblasinstrumenten nur den kleinsten Tonumfang besitzt, so ist sie dennoch als eines der am Meisten gebrauchten und durch die Eigenthümlichkeit ihres Klanges im Orchestersatze am Schärfsten hervortretenden Instrumente in der Familie der Holzbläser zu bezeichnen. Der Tonumfang erstreckt sich von allenfalls auch noch einen Ton höher mit allen chromatischen Zwischentönen. Die wenigen Töne der dreigestrichenen Oktave über dem $\overline{\overline{\overline{c}}}$ und $\overline{\overline{\overline{des}}}$ sind jedoch so spitz und scharf, dass man wohlthut, sich ihrer in der Kantilene nicht zu bedienen und sie allenfalls nur im Forte eines Tutti zu gebrauchen. Die tiefsten Töne sind von grosser, aber nicht angenehmer Kraft und sind jederzeit auch bei stark besetztem Orchester durchdringend. Den Klang dieser Töne durch Worte zu kennzeichnen ist natürlich unmöglich und derjenige, welcher die eigenthümliche eckige Härte der tiefen Hoboe-Töne von  nicht kennt, wird sich eine Vorstellung davon nicht machen können. Diese sind es, die mit dem gehaltenen, anschwellenden c  dem ersten Takte der »Freischütz«-Ouverture, mit dem $\overline{e}$  dem ersten Takte der Matthäus-Passion von Bach eine eigenthümliche Klangfarbe verleihen.

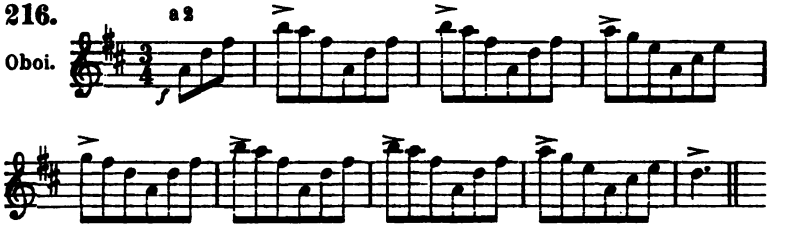
Das schönste Register der Hoboe erstreckt sich über wenig mehr als eine Oktave vom eingestrichenen $\overline{g}$ bis zum zweigestrichenen $\overline{\overline{a}}$, allenfalls auch bis $\overline{\overline{b}}$, $\overline{\overline{h}}$, endet aber jedenfalls mit $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Dies ist das eigentliche, melodische Register, und innerhalb desselben besitzen die Töne des Instrumentes eine besondere Zartheit und einen eigenen, eindringlichen Reiz. Wir führen hier einige Beispiele an, die wir als allgemein bekannt annehmen dürfen.

212. Beethoven, Symphonie No. 3.
Marcia funebre.
Adagio assai. ♪ = 80.

213. Fr. Schubert, Symphonie in *C*-dur.
Andante con moto.

214. Rob. Schumann, Symphonie, op. 61, *C*-dur.
Adagio espressivo. ♪ = 76.

Es ist aber der Hoboe nicht diese Stimmung, welche wir in den drei vorstehenden Beispielen finden, allein zu eigen, wir hören sie auch noch in sehr verschiedener Art verwendet. In dem Vorspiel zur Ariette (»Freischütz«, Nr. 7) benützt Weber die Hoboe, um den jugendlichen Frohsinn, die heitere Unbefangenheit des liebenswürdigen Ännchens in zierlich melodischer Wendung zu charakterisiren.

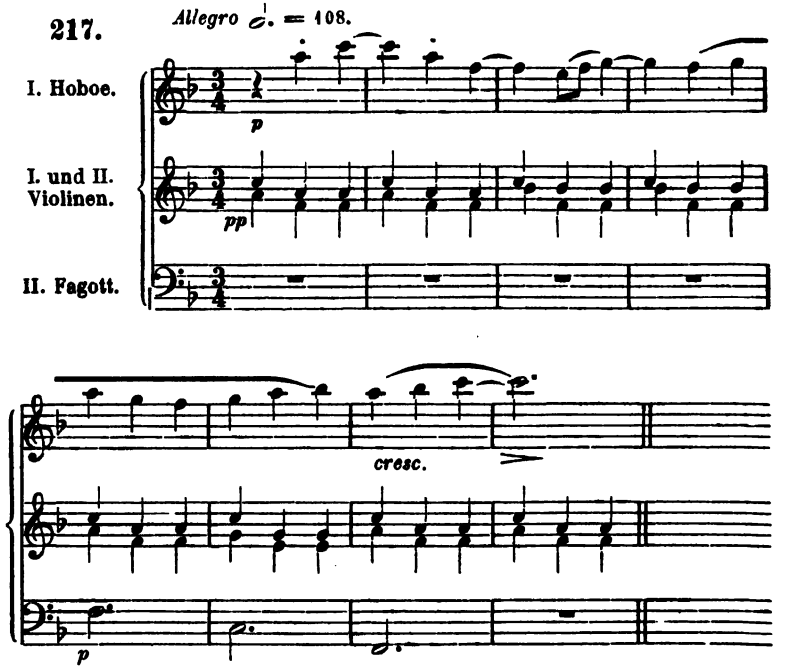
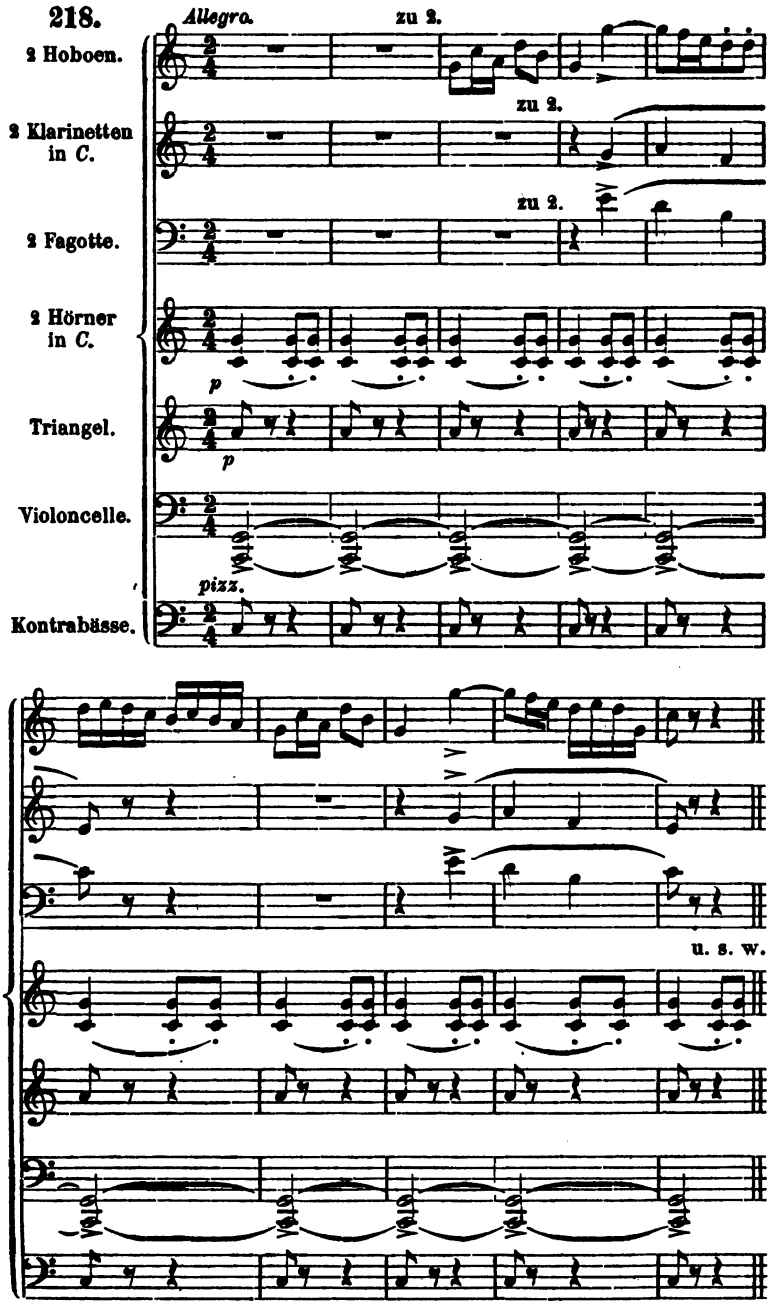
215. *Allegretto.*

Hier sehen wir die Hoboe zum Ausdrucke der launigen Schalkhaftigkeit, der unschuldigen Gefallsucht Ännchens in glücklichster Weise gebraucht.

In älterer, zumal in französischer Opernmusik hören wir bei ländlichen, idyllischen Scenen die Hoboe zuweilen als Schallmei benützt. In ähnlicher Weise verwendet sie Weber im Walzer (»Freischütz«, Nr. 3).

216.

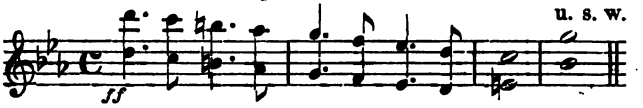


Auch Beethoven gebraucht im Scherzo der Pastoral-Symphonie die Hoboe als ländliches Instrument.

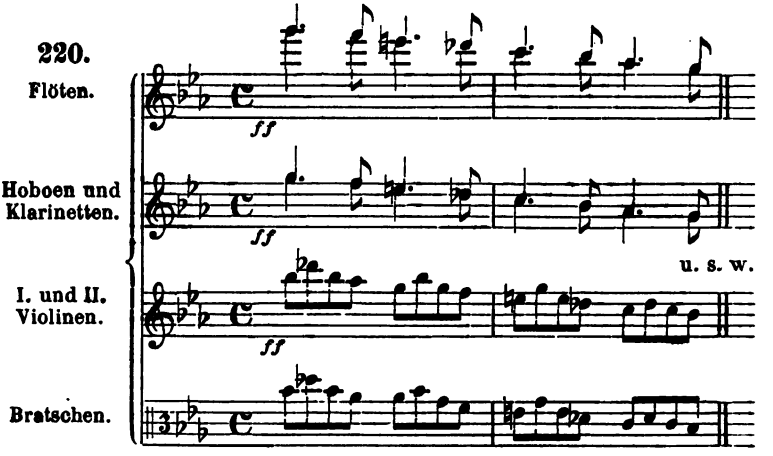
217.

Ebenso verwendet Rossini die Hoboe als Schallmei im folgenden Satze aus dem ersten Akte der Oper »Tell«.

218.
Allegro.
zu 2.
2 Hoboen.
zu 2.
2 Klarinetten in C.
zu 2.
2 Fagotte.
2 Hörner in C.
p
Triangel.
p
Violoncelle.
pizz.
Kontrabässe.
u. s. w.

Die Hoboen sind im Koncert- und Opernorchester wie alle anderen Holzblassinstrumente doppelt besetzt. Man giebt naturgemäss der ersten Hoboe die höhere Stimme und vertraut ihr die hervortretenden Solostellen an. Die zweite Hoboe übernimmt in entsprechender Weise die zweite Stimme, indem sie, falls die erste sehr hoch geführt ist in der unteren Oktave mitgeht, oder entsprechende tiefere Intervalle giebt, z. B.:

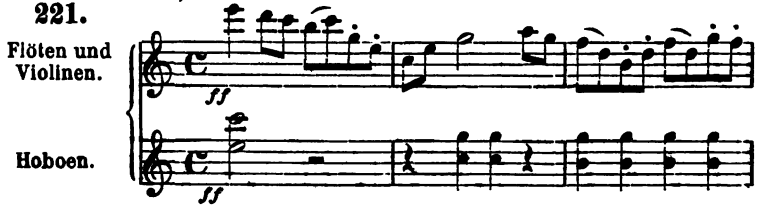
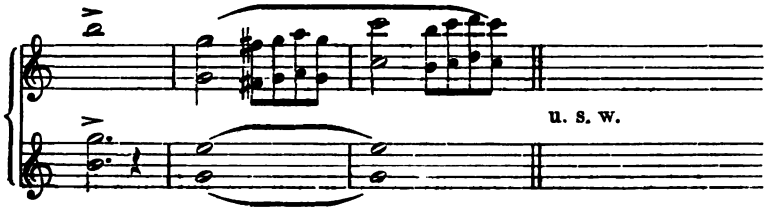
Weber, Ouverture zur Oper »Der Freischütz«.

219.

Da die Hoboen in Folge der eigenthümlichen Schärfe ihres Klanges selbst im Forte eines Orchester-Tutti stark hervortreten, so wird man die beiden nur dann im Einklange führen, wenn eine Stimme besonders hervorgehoben werden soll; z. B.:

Weber, Ouverture zum »Freischütz«.

220.

Die Harmonie wird häufig durch die gehaltenen Töne der Hoboen in der höheren Oktave verstärkt; z. B:

Weber, Ouverture zum »Freischütz«.

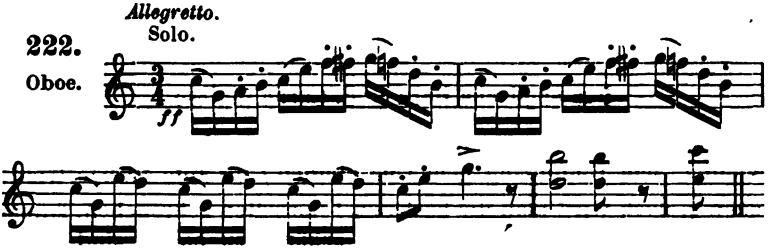
221.

Für schnelle gebundene Bewegungen in Accord-Passagen, welche auf der Flöte und Klarinette von sehr guter Wirkung sind, ist die Hoboe nicht geeignet, wie sie im Allgemeinen den vorgenannten Instrumenten an Leichtigkeit der Bewegung nachsteht. Sogar mancherlei Verzierungen sind auf der Hoboe schwierig auszuführen, auch darf man sie nicht so anhaltend beschäftigen, dass dem Bläser die nöthigen Athempausen fehlen. Figuren aber, wie die folgenden, sind ohne Schwierigkeit:

Weber, »Freischütz«, No. 7.

Allegretto.

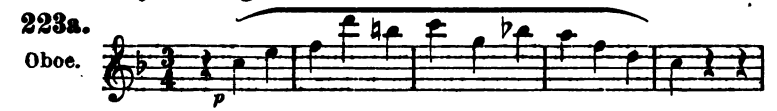
222.

Solo.

Oboe.

Dahingegen ist die folgende Stelle aus dem Finale von Rob. Schumann's Klavierkoncert nicht leicht.

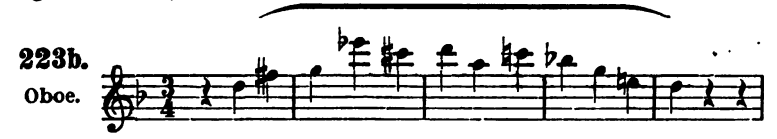
Allegro vivace $\frac{3}{4}$. = 72.

223a.

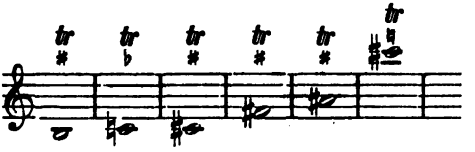
Oboe.

Noch schwieriger ist die darauf folgende einen Ton höher liegende Stelle,

223b.

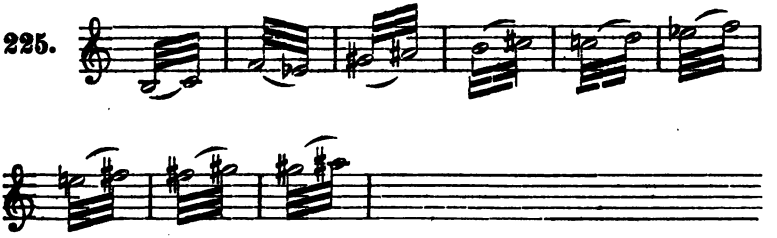
Oboe.

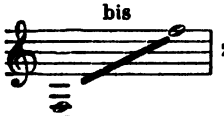


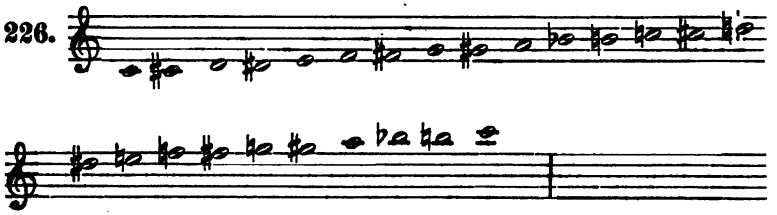
welche sich in der Höhe an dem äussersten Umfange des Instruments bewegt. Gebundene Läufe sind im Allgemeinen schwieriger als gestossene. Einige Triller sind schwer, andere sogar unmöglich; die letzteren verzeichnen wir hier in Beispiel 224.

224.

Auf den Tönen vom dreigestrichenen $\overline{\overline{cis}}$ aufwärts ist jeder Triller unmöglich.

Schwer sind ferner Triller und trillerartige Figuren auf den folgenden Tönen auszuführen:

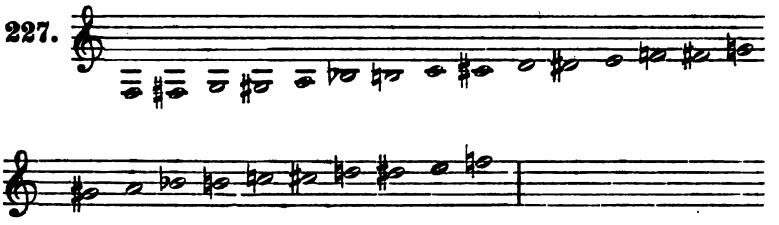
225.

Das englische Horn (ital. Corno inglese).

Dieses Instrument verhält sich zur Hoboe wie die Bratsche zur Violine; sein Tonumfang geht vom kleinen *f* bis zum zweigestrichenen $\overline{g}$, doch wird man die höchsten Töne selten gebrauchen, zumal diese auf der Hoboe leichter und schöner zu haben sind. Man wird besser thun, sich auf den Umfang von etwa zwei Oktaven

zu beschränken. Innerhalb dieser Tonreihe sind alle chromatischen Zwischentöne vorhanden. Man schreibt für das englische Horn stets eine Quinte höher als die Töne in Wirklichkeit erklingen; dem Verfasser ist nur ein Ausnahmsfall (Rossini, Ouverture zur Oper »Tell«) von dieser Schreibweise bekannt. Die Tonreihe Beispiel 226:

226. 

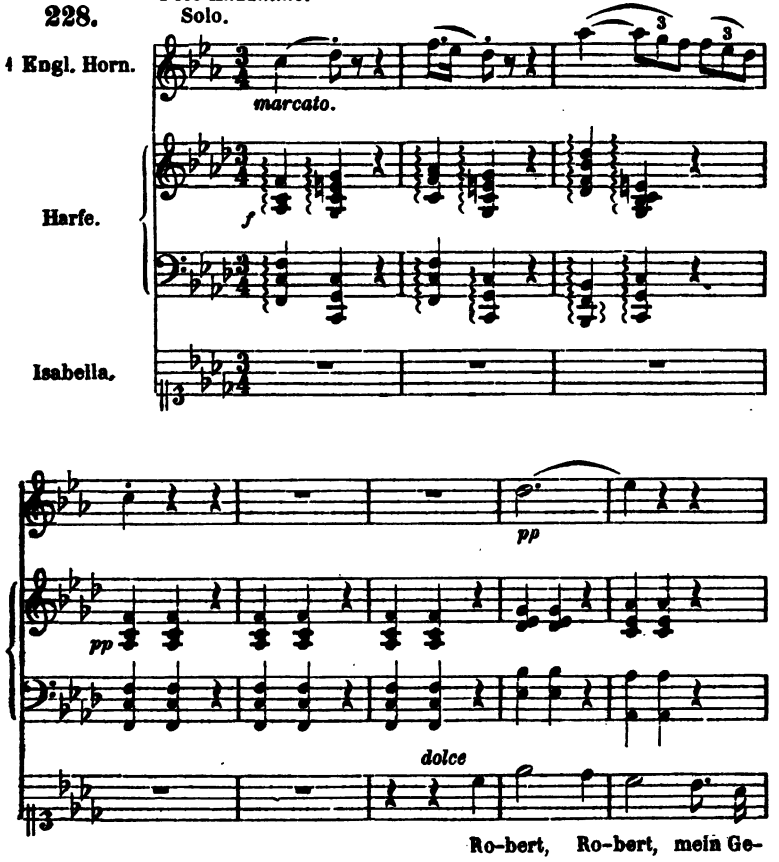
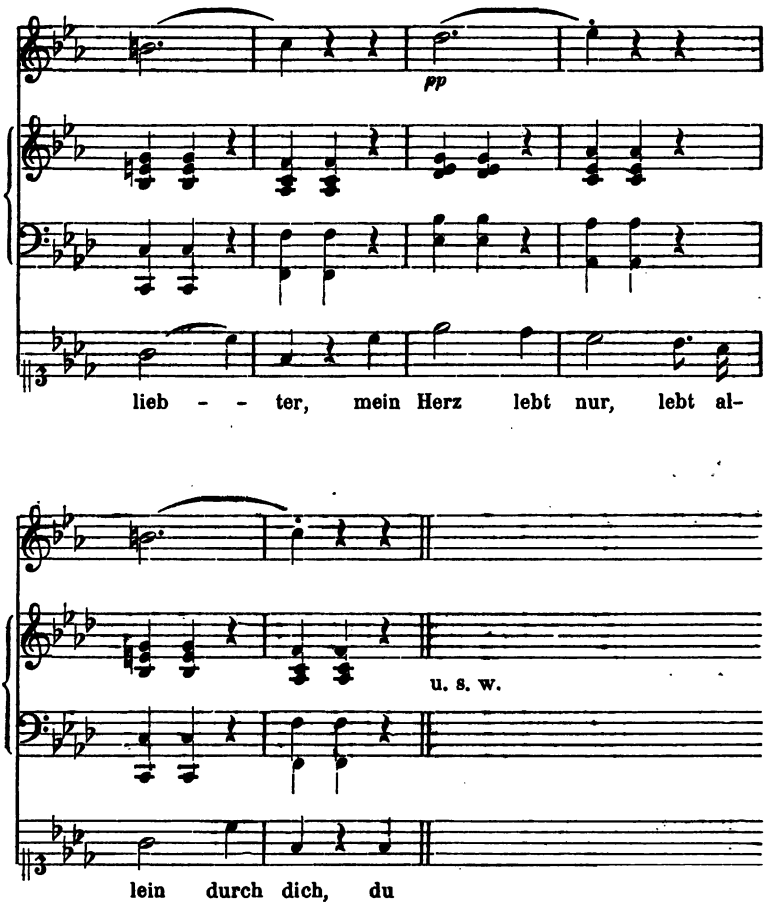
wird demnach folgendermassen erklingen:

227.



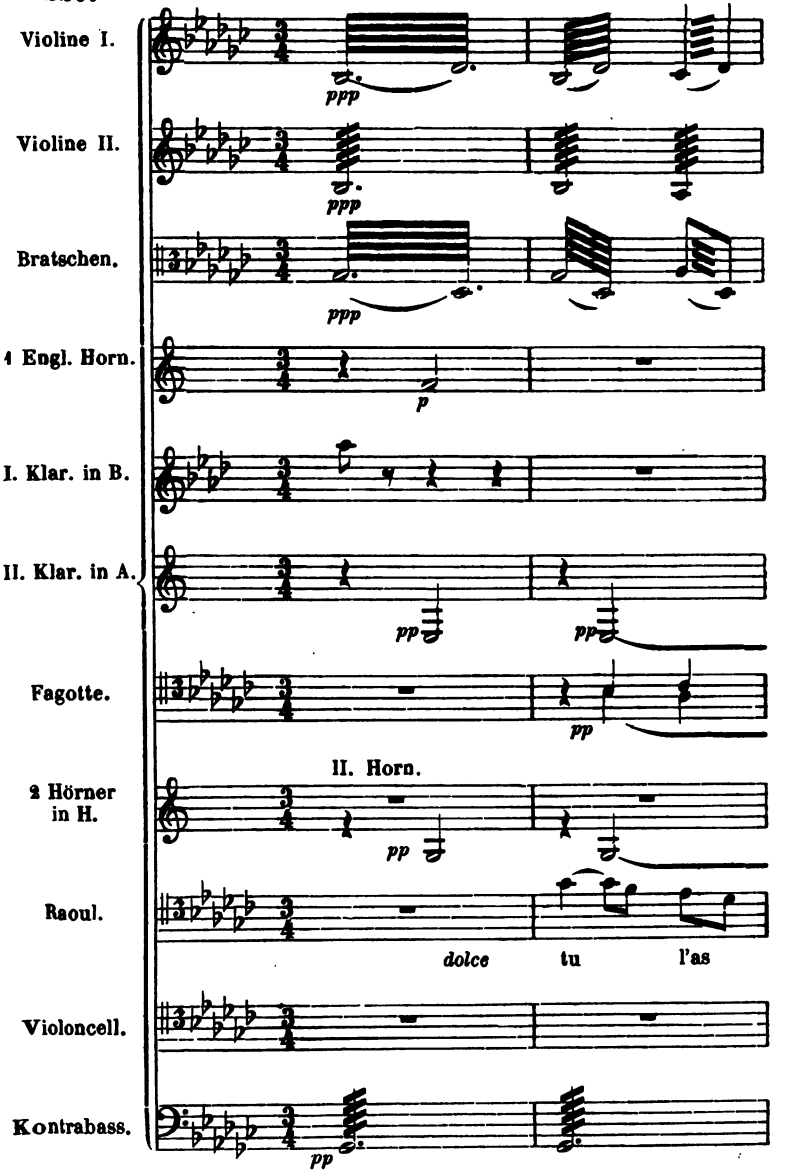
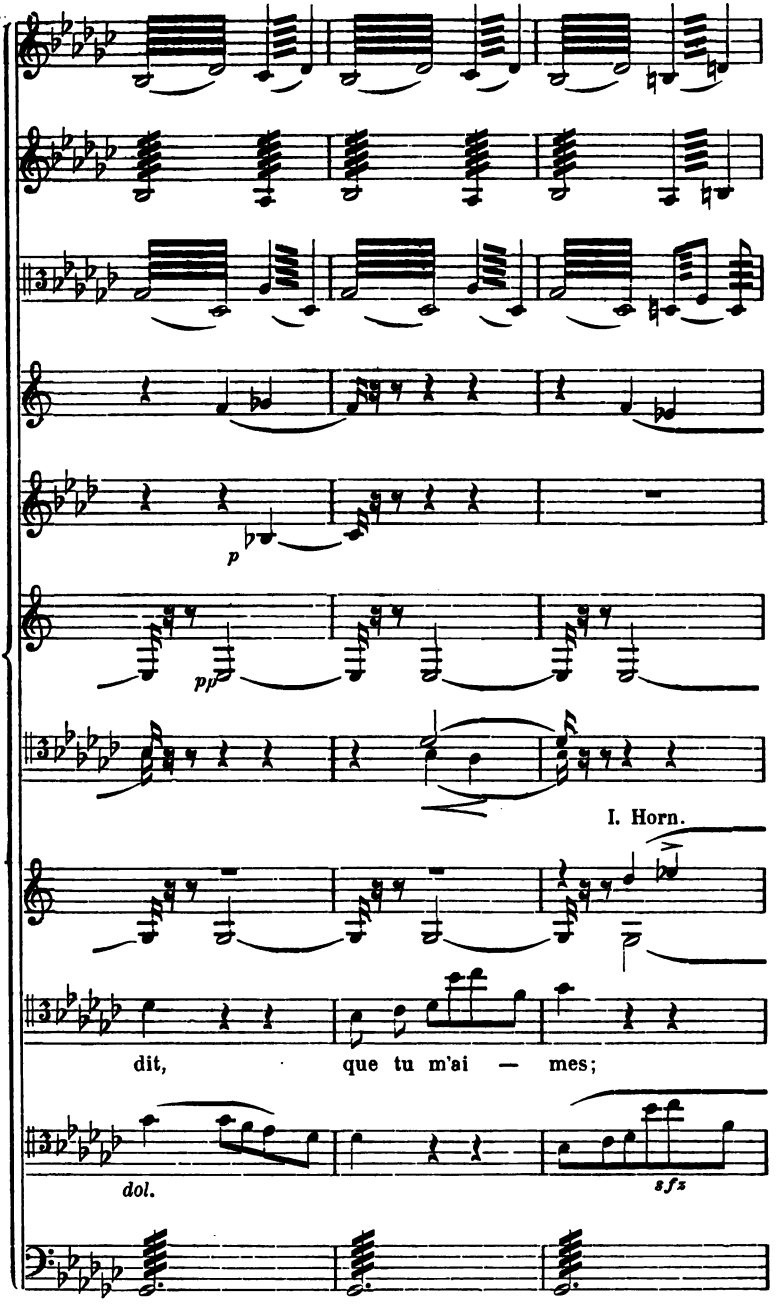
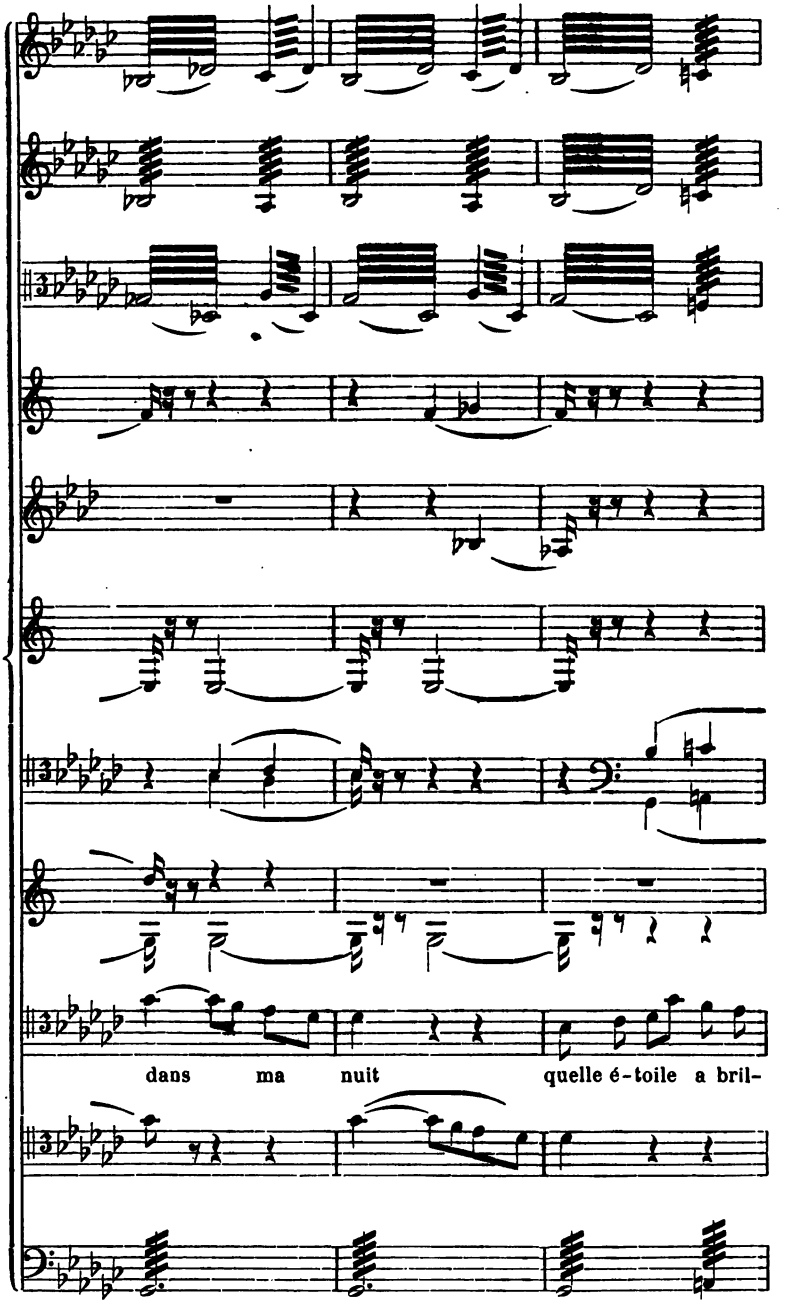
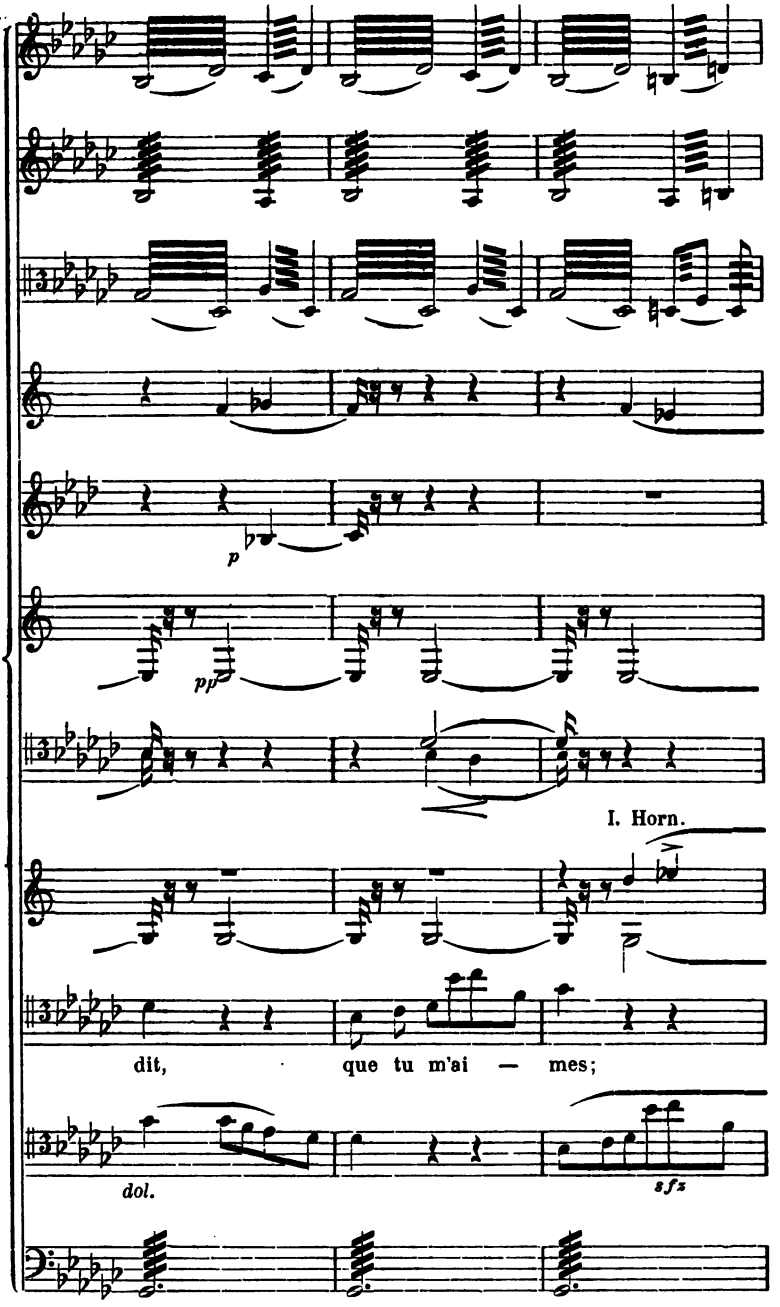
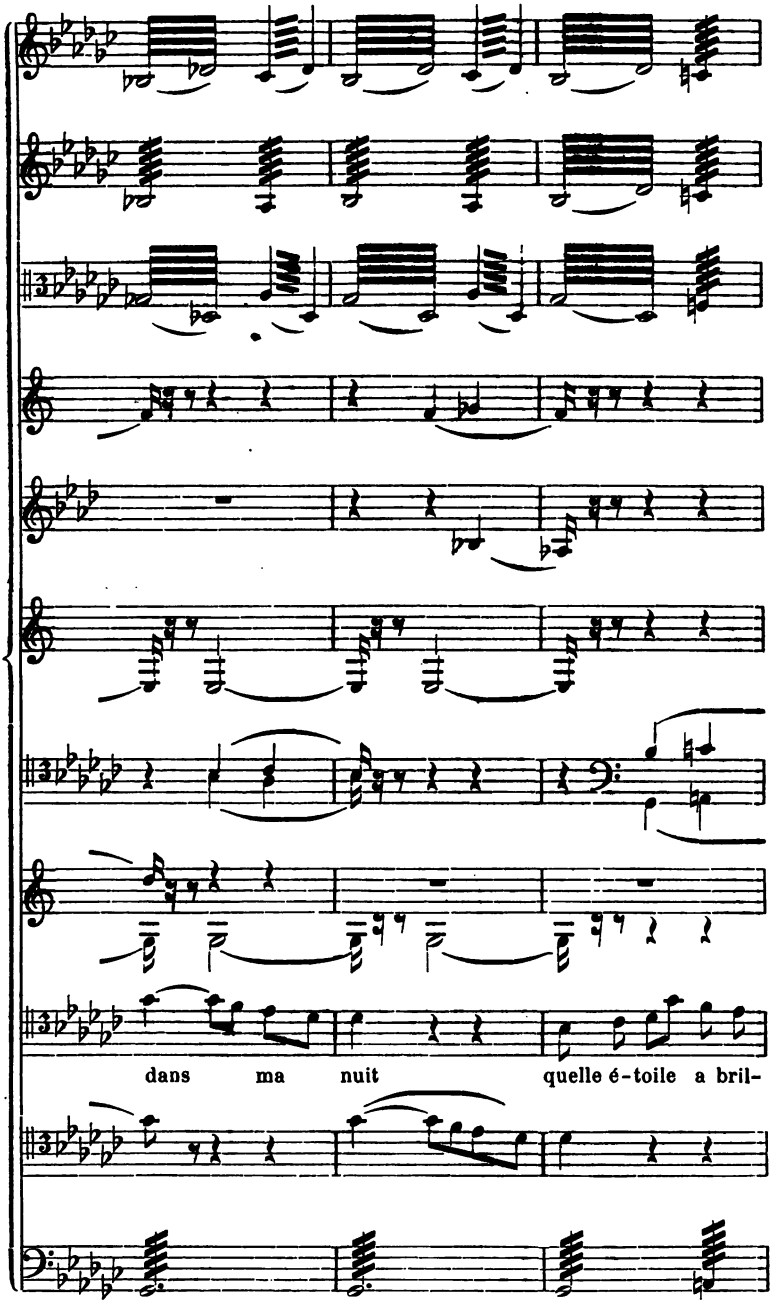
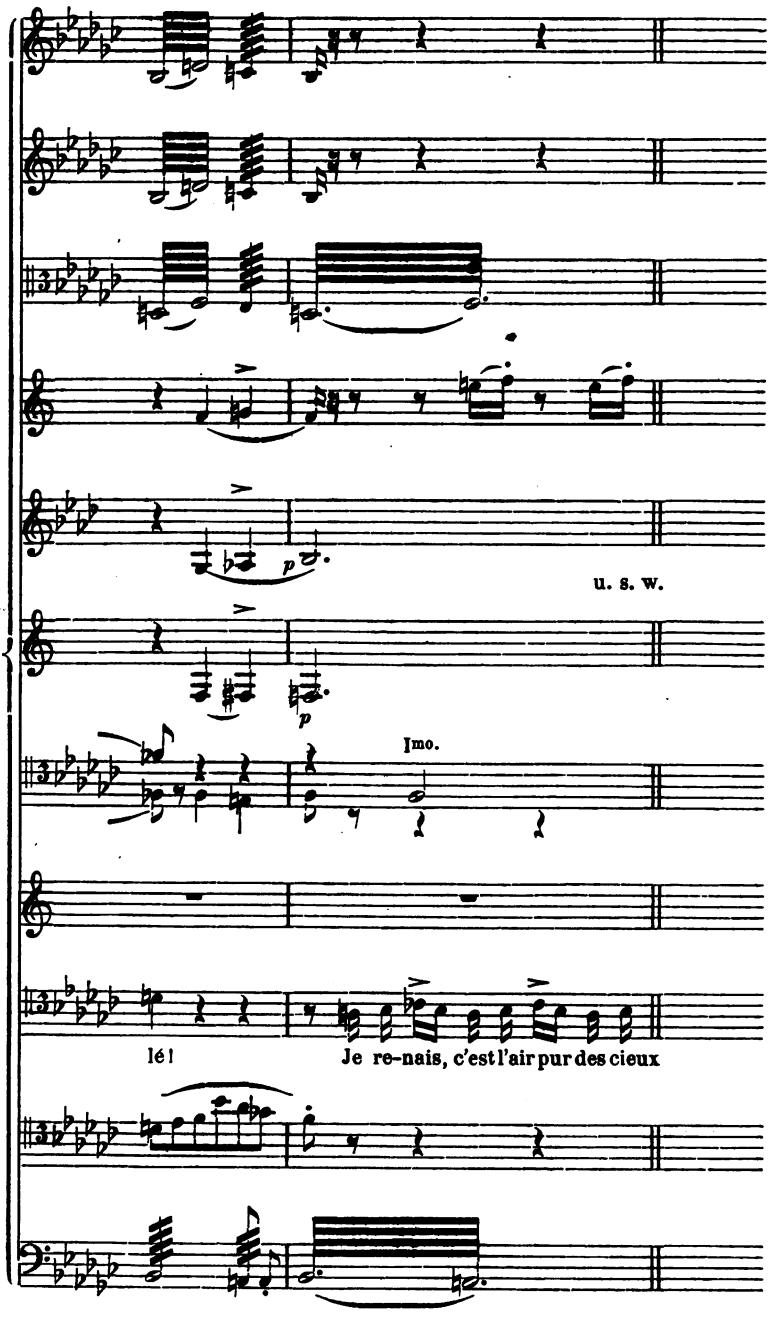
Der Klang dieses Instrumentes ist stärker als der der Hoboe; es kann auch die Stimmungen tiefen Schmerzes, schwermuthsvoller und beängstigender Trauer noch mehr ausdrücken als die Hoboe. Das erste Beispiel der Anwendung des englischen Hornes zeigt uns Meyerbeer.

Meyerbeer, »Robert der Teufel«, Akt IV, Kavatine.

228.

Zuweilen wird das englische Horn als ein ländliches Instrument, Schallmei oder Alphorn (Rossini, Ouverture zu »Wilhelm Tell«, Rob. Schumann, Musik zu »Manfred« u. a. m.) gebraucht.

In den angeführten Fällen erscheint das englische Horn als obligates (Solo-)Instrument, das nur ausnahmsweise im Orchester seine Stimme hören lässt und mit ihr wesentlich hervortritt. Meyerbeer, der das englische Horn solchergestalt zuerst (im »Robert«) verwendete, hat es auch späterhin in weniger auffallender Weise im Orchester gebraucht. Durch Rich. Wagner hat danach dieses schöne Instrument volles Bürgerrecht im Orchester erhalten. Hier kann es im Vereine mit anderen Instrumenten, zwar weniger bemerkbar, dennoch ausserordentlich wirksam verwendet werden,

um die Stimmung zu kennzeichnen. Wir wollen dies dem Schüler durch ein einschlagendes Beispiel anschaulich machen.

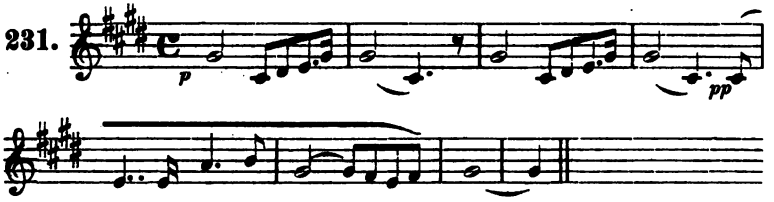
229. Meyerbeer, »Hugenotten«, Akt IV, Kavatine.

p
pp
I. Horn.
dit, que tu m'ai — mes;
dol.
sfz

dans ma nuit quelle é-toile a bril-

p
pp
I. Horn.
dit, que tu m'ai — mes;
dol.
sfz

dans ma nuit quelle é-toile a bril-

u. s. w.
Imo.
lé!
Je re-nais, c'est l'air pur des cieux

In dem vorstehenden Beispiele unterstützt das englische Horn im Vereine mit den tiefen Tönen der Klarinetten sammt den Fagotten und den Hörnern die im Tremolo der Streichinstrumente gegebene Harmonie. Eine glühende Klangfarbe ist über die ganze Stelle verbreitet; die Wirkung wird wesentlich durch das Mitgehen des englischen Hornes verstärkt, das seine Töne mit den Intervallen der ersten Violinen mischt. Noch eindringlicher wird die Wirkung dieses Instrumentes, wenn es bei der Wiederholung des Anfangsmotives bald in der tieferen Oktave mit der Sopranstimme, bald im Einklange mit dem Tenor (Seite 752 der Partitur) auftritt.

Im »Lohengrin« von Rich. Wagner finden wir das englische Horn häufig als dritte Stimme der beiden Hoboen im Tutti gebraucht, vielfach aber tritt es auch aus dieser untergeordneten Stellung heraus, so z. B. in den ersten Takten der zweiten Scene des ersten Aktes, im Verlaufe der ersten Scene des zweiten Aktes,

230.

in der zweiten Scene, wo es der Elsa die ernste Mahnung Lohengrin's ins Gedächniss zurückruft:

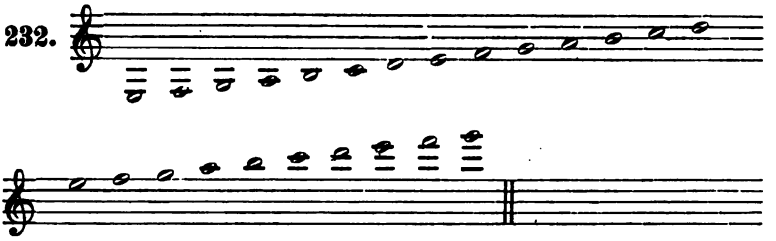
231.

Das englische Horn, welches bis zum Beginne der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts in den Orchestern Deutschlands unbekannt war, ist gegenwärtig in jeder derartigen Körperschaft vorhanden und würdig vertreten. In der russischen Militärmusik soll es auch im Gebrauche sein, nicht aber in Deutschland und Oesterreich.

Die Klarinette (ital. Clarinetto).

§ 28. Erst im letzten Viertheile des vorigen Jahrhunderts kam dieses Instrument in Gebrauch, welches mit dem italienischen Verkleinerungsworte von clarino (die Trompete) clarinetto benannt wurde. Ob die ersten derartigen Instrumente irgend eine Verwandtschaft mit dem Klange der Trompete hatten, müssen wir dahingestellt sein lassen; die beiden gegenwärtig im Koncert- und Opern-Orchester gebräuchlichen Arten von Klarinetten, welche in

B und *A* stehen, haben sie nicht. Früher gebrauchte man, zumal in der französischen Oper, auch *C*-Klarinetten, welche einen härteren, schärferen Klang haben als die oben erwähnten tiefer stehenden. Weber schreibt noch im Bauernmarsch (»Freischütz«, Akt I, No. 1) eine *C*-Klarinette vor. Gegenwärtig bedienen sich viele Bläser mit Vorliebe der *B*-Klarinette und greifen nur dann zur *A*-Klarinette, wenn die erstere in der Tiefe nicht zureicht, oder wenn gewisse Figuren auf der letzteren leichter auszuführen sind. Die grosse Geschicklichkeit, welche die Herren im Transponiren besitzen, befähigt sie, sich auch dann noch der *B*-Klarinette zu bedienen, wenn der Tonsetzer die *A*-Klarinette im Verlaufe eines Satzes vorschreibt. Dieses Verfahren — wenn auch eigenmächtig — ist durchaus nicht immer zu tadeln, denn der Unterschied im Klange der beiden um einen Halbton in der Stimmung verschiedenen Instrumente ist — aussergewöhnliche Fälle abgerechnet — im Orchester bei der Vereinigung mit anderen Instrumenten nicht in auffallender Weise bemerkbar. Oft wird die *A*-Klarinette von den Komponisten nicht in Berücksichtigung ihres etwas dunkleren Klanges vorgeschrieben, sondern zum Zwecke der bequemeren Schreibweise und Ausführbarkeit in einer Tonart, welche einer weniger zusammengesetzten Vorzeichnung bedarf. Nehmen wir beispielsweise einen Tonsatz an, der in *Es*-dur beginnt und sich längere Zeit in dieser Tonart oder in ihr nahverwandten Tonarten bewegt, so wird zuerst die *B*-Klarinette vorgeschrieben sein. Träte nun inmitten des Satzes eine Modulation nach *E*-dur ein, und wäre dort ein hervortretendes Solo für *A*-Klarinette, so müsste der Bläser, falls er die von ihm zuvor benutzte »eingeblasene« *B*-Klarinette gegen die von ihm bislang nicht gebrauchte *A*-Klarinette vertauschte, gewärtig sein, dass die letztere sich im gegebenen Augenblicke nicht in so vollkommen reiner Stimmung zum übrigen Orchester befände, als die zuvor gebrauchte *B*-Klarinette. Kann der Bläser sein vorher benutztes Instrument weiterhin gebrauchen, kann er die beregte Stelle ebensowohl auf der *B*-Klarinette wie auf der *A*-Klarinette ausführen, und, wenn auch mit Bewältigung grösserer Schwierigkeit, ebenso wirkungsvoll wiedergeben, so ist es besser, wenn er transponirend das zuvor gebrauchte Instrument weiter beibehält. Dem Kunstjünger wollen wir empfehlen, dieselbe Klarinette innerhalb eines Musikstückes oder Satzes, wenn irgend möglich, beizubehalten, und, wenn nicht zwingende Gründe dafür vorhanden sind, mit den Klarinetten nicht zu wechseln.

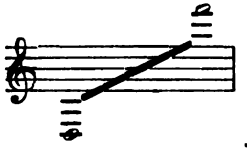
Der Tonumfang der Klarinette erstreckt sich der Schreibweise nach vom kleinen *e* bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{g}}$ mit allen chromatischen Zwischentönen.

232.

Man könnte dieser Tonreihe in der Höhe noch einige chromatische Töne (*gis* bis *c*) hinzufügen, dieselben sind aber schwer und nicht jedem Bläser möglich und überdies von schneidender Schärfe und Härte des Klanges. Wir lassen sie darum gänzlich ausser Betracht.

Die in Beisp. 232 notirte Tonreihe wird auf der *B*-Klarinette einen ganzen Ton tiefer erklingen als sie geschrieben ist und auf der *A*-Klarinette eine kleine Terz tiefer. Der wirkliche Tonumfang der beiden Klarinetten ist also für die *B*-Klarinette von *d* bis *f*

233.

B-Klarinette



, für die *A*-Klarinette von *cis* bis *e*

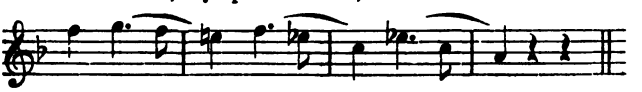
234.

A-Klarinette

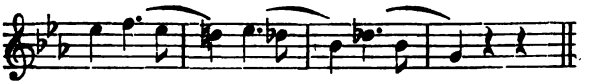
Die Noten werden immer im *G*-Schlüssel geschrieben. Man wird die *B*-Klarinette meist für die *B*-Tonarten, die *A*-Klarinette für die Kreuz-Tonarten gebrauchen und danach schreiben. Für ein in *Es*-dur oder *As*-dur gehendes Tonstück schreibt man demnach den Part der *B*-Klarinette in *F*-dur oder *B*-dur, geht das Stück aus *B*-dur, so schreibt man für die *B*-Klarinette in *C*-dur.

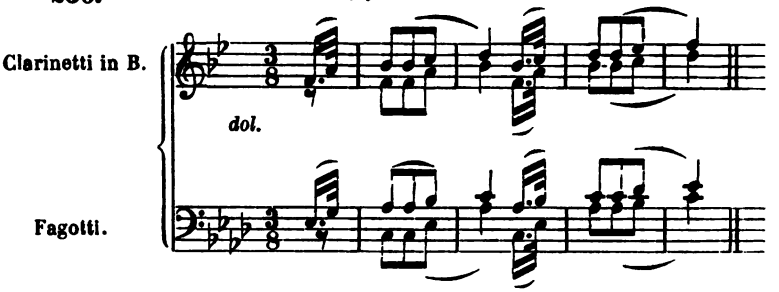
235a. Beethoven, Symphonie No. 3, Satz I.

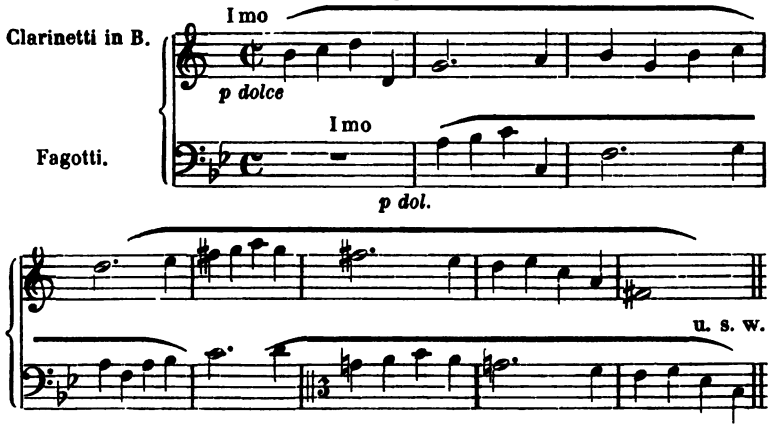
Klarin. in B.



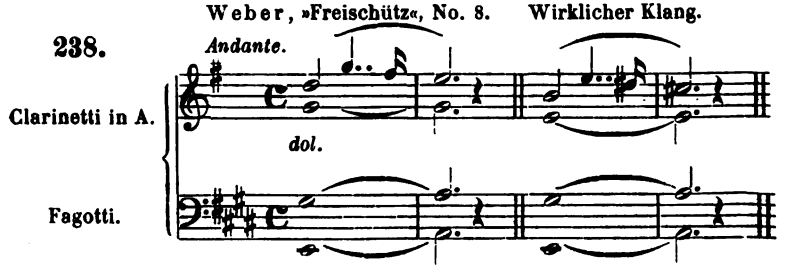
235b.

Wirklicher Klang.

236. Beethoven, Symphonie No. 5, Satz II.

Andante con moto.

Der wirkliche Klang der beiden Klarinetten in Beispiel 236 ist aus den darunter geschriebenen Fagottstimmen klar ersichtlich. Ebenso ist dies im folgenden Beispiele der Fall; das Fagott ahmt eine Oktave tiefer die Noten der Klarinette nach.

237. Beethoven, Symphonie No. 4, Satz I.

Für die *A*-Klarinette wird man in *C*-dur schreiben, wenn man dieselbe in einem aus *A*-dur gehenden Tonstücke benützt, in *G*-dur für *E*-dur u. s. w.

238. Weber, »Freischütz«, No. 8. Wirklicher Klang.

Andante.

Die Fingersetzung ist, wie die Schreibweise, auf beiden Klarinetten die gleiche, nur wird der Ton ein höherer oder tieferer, je nachdem dieselben Noten auf den verschiedenen Klarinetten geblasen werden. Da alle Figuren in Tonarten mit vielen Kreuzen und Been schwieriger auszuführen sind, als in solchen, deren Vorzeichnung einfacher ist, so lässt sich für die Verwendung der beiden Klarinetten Folgendes empfehlen: Man nehme die *A*-Klarinette:

für die Tonart *D*-dur und schreibe den Part in *F*-dur,
„ „ „ *h*-moll „ „ „ „ „ *d*-moll,
„ „ „ *A*-dur „ „ „ „ „ *C*-dur,
„ „ „ *fis*-moll „ „ „ „ „ *a*-moll,
„ „ „ *E*-dur „ „ „ „ „ *G*-dur,
„ „ „ *cis*-moll „ „ „ „ „ *e*-moll,
„ „ „ *H*-dur „ „ „ „ „ *D*-dur,
„ „ „ *gis*-moll „ „ „ „ „ *h*-moll,
„ „ „ *Fis*-dur „ „ „ „ „ *A*-dur,
„ „ „ *dis*-moll „ „ „ „ „ *fis*-moll,
„ „ „ *G*-dur „ „ „ „ „ *B*-dur,
„ „ „ *e*-moll „ „ „ „ „ *g*-moll.

Die *B*-Klarinette wird zu nehmen sein:

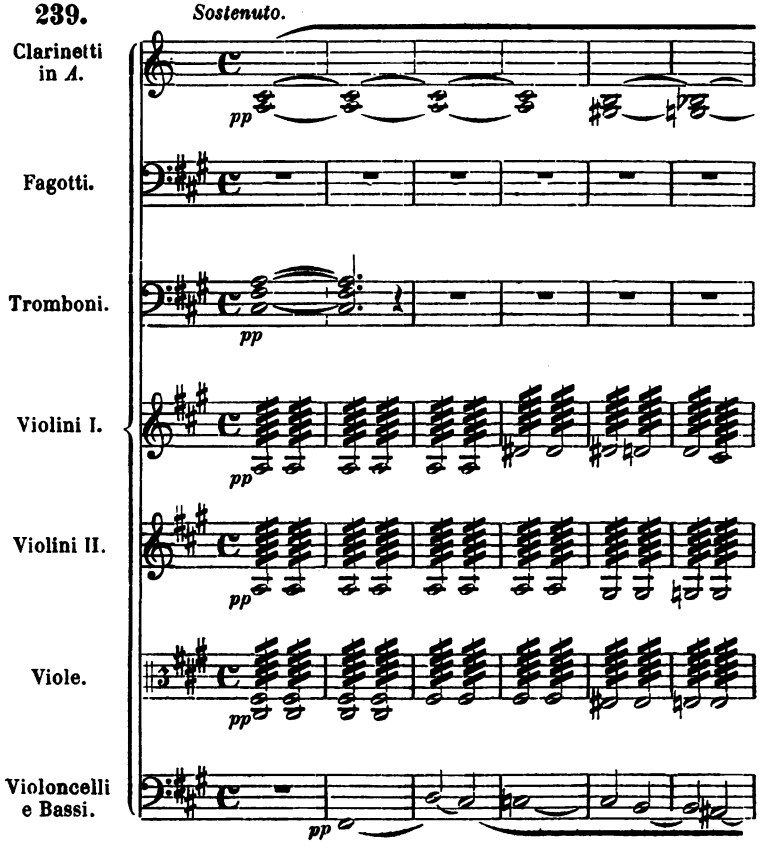
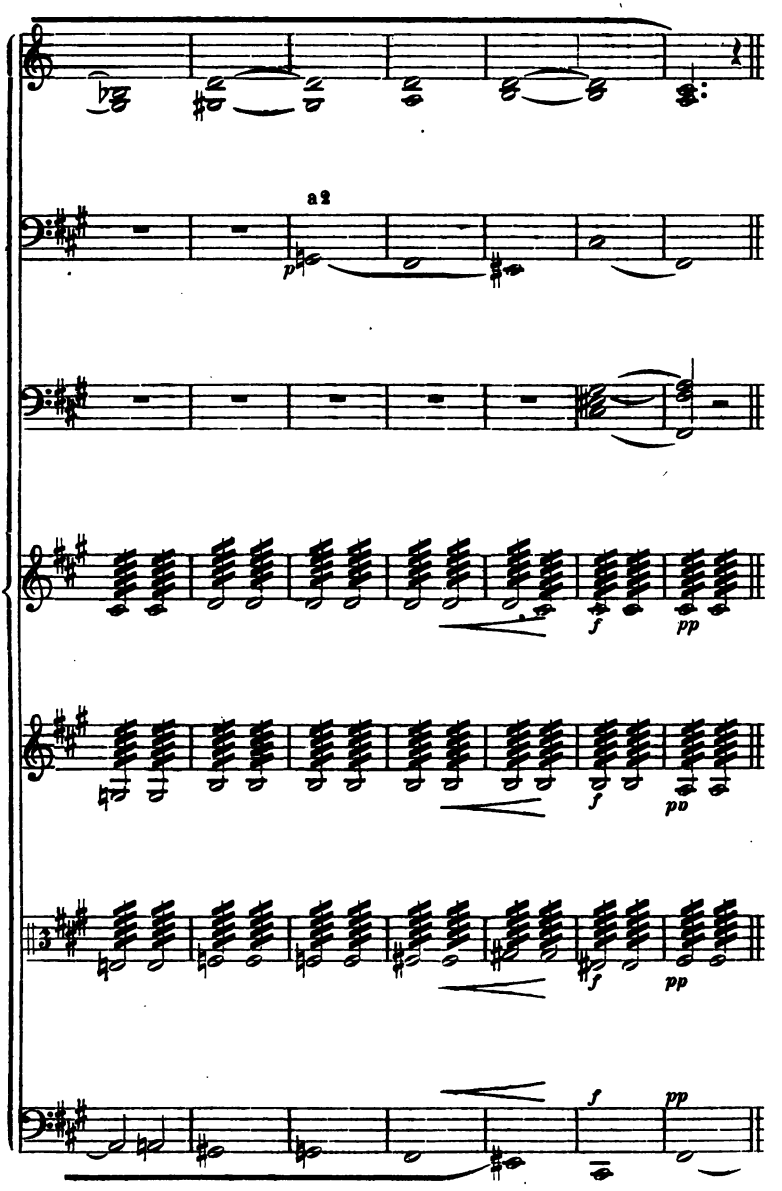
für die Tonart *B*-dur, man schreibe den Part in *C*-dur,
„ „ „ *g*-moll, „ „ „ „ „ *a*-moll,
„ „ „ *Es*-dur, „ „ „ „ „ *F*-dur,
„ „ „ *c*-moll, „ „ „ „ „ *d*-moll,
„ „ „ *As*-dur, „ „ „ „ „ *B*-dur,
„ „ „ *f*-moll, „ „ „ „ „ *g*-moll,
„ „ „ *Des*-dur, „ „ „ „ „ *Es*-dur,
„ „ „ *b*-moll, „ „ „ „ „ *c*-moll,
„ „ „ *C*-dur, „ „ „ „ „ *D*-dur,
„ „ „ *a*-moll, „ „ „ „ „ *h*-moll.

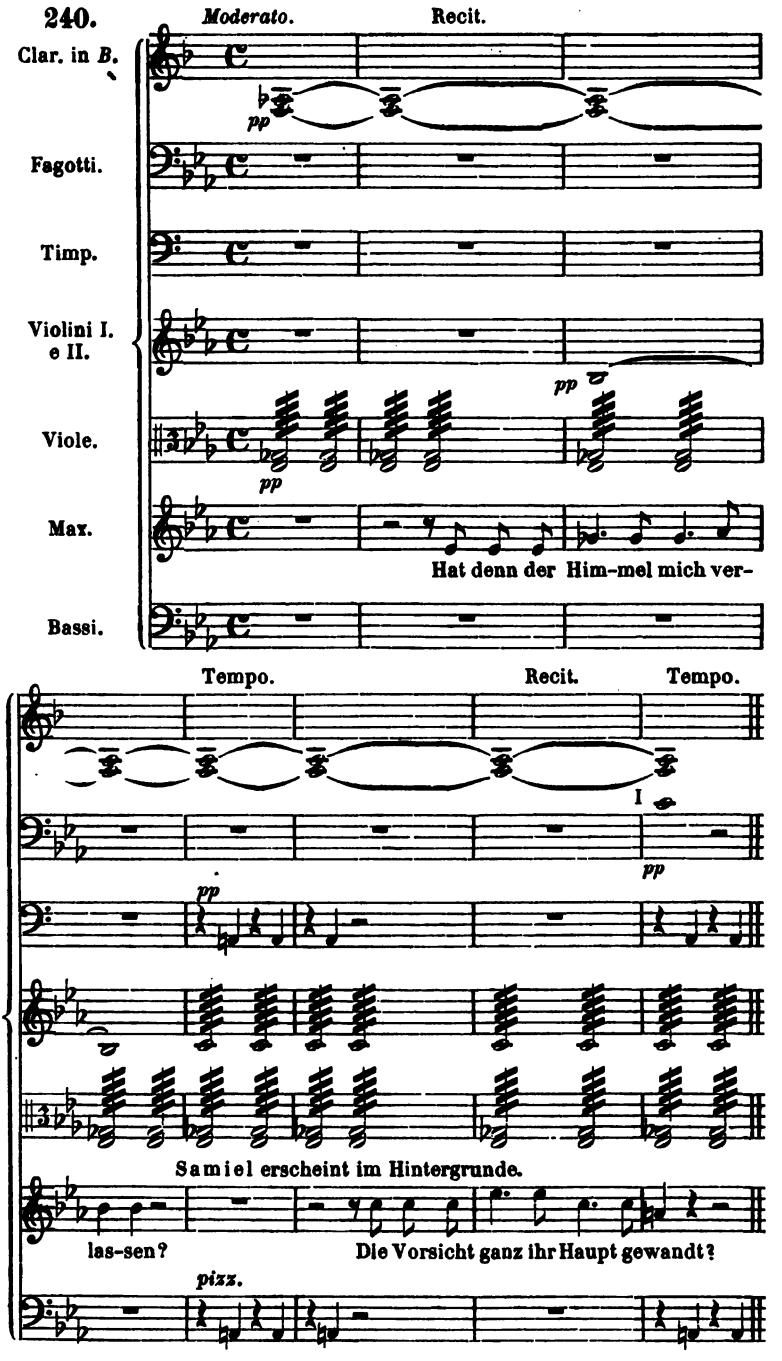
Der Klang der beiden Klarinetten unterscheidet sich dadurch, dass die höhere *B*-Klarinette einen helleren, lieblicheren, die *A*-Klarinette einen volleren, weicheren Ton besitzt. Bei beiden Arten kann man innerhalb ihres sehr grossen Tonumfanges vier verschiedene Register unterscheiden. Die tiefsten Töne haben einen eigenthümlich ernsten Charakter; dieses Register geht vom kleinen *e* bis zum eingestrichenen $\bar{e}$ der Schreibweise nach. Die darauf folgenden Töne der eingestrichenen Oktave sind schwächer und haben nicht den vollen, weichen und schönen Klang des eigentlich melodischen (dritten) Registers, welches (dem Klange nach) die zweigestrichene Oktave bis zum dreigestrichenen $\bar{\bar{c}}$ umfasst. Das

vierte Register enthält die Töne über dem dreigestrichenen $\overline{\overline{c}}$, welche einen harten, scharfen, spitzen, sehr durchdringenden Klang besitzen und unserer Ansicht nach nur im Forte eines Tutti verwendet werden sollten.

Wollen wir diese Register näher kennzeichnen, so müssen wir Beispiele anführen. Die tiefsten Töne werden am besten in gehaltenen Noten zu geben sein; sie haben etwas »Zerflatterndes« im Klange an sich, als wenn der Ton nicht gleich zum Stehen kommen könne. Weber schreibt sie am Anfange des Finales zum zweiten Akte des »Freischütz« (No. 10, die Wolfschlucht). Hier verbreiten sie durch die Vermischung mit dem Tremolo der Streichinstrumente und dem düsteren Klange der eng bei einander liegenden Posaunentöne wie der tiefen Töne der Fagotte eine unheimliche, grausige Stimmung.

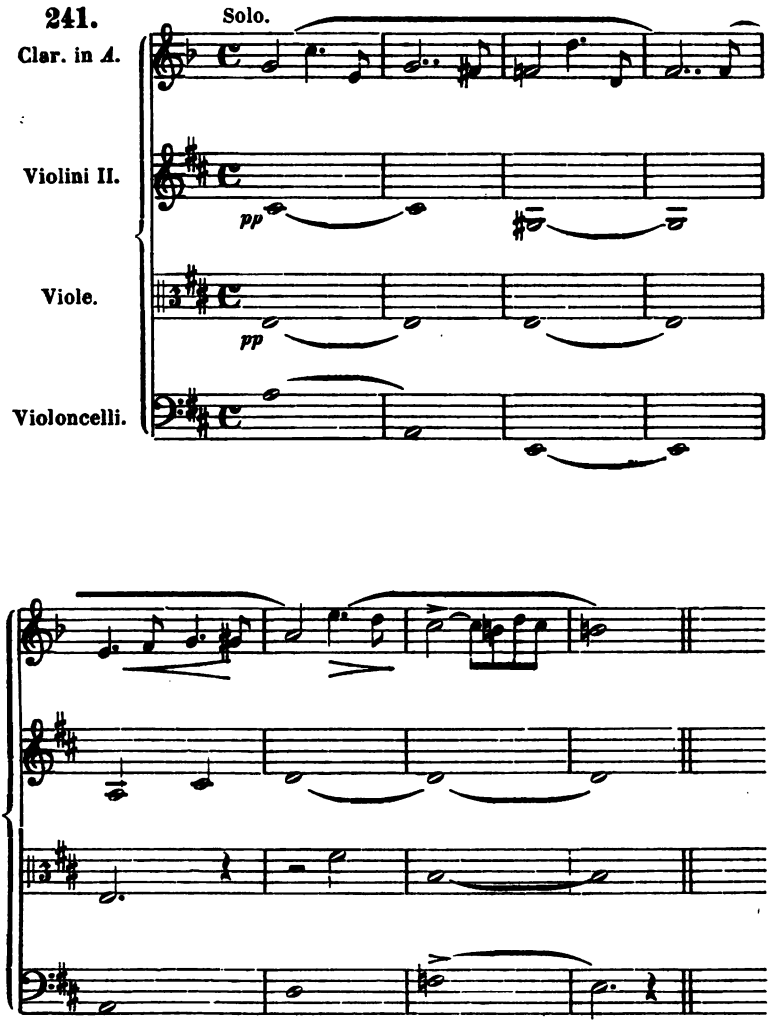
239.



Ebenso verwendet Weber die tiefen Klarinett-Töne beim ersten Erscheinen Samiel's (»Freischütz«, Akt I, No. 3, Arie des Max).

240.
Moderato.
Recit.
Clar. in B.
pp
Fagotti.
Timp.
Violini I. e II.
pp
Viole.
pp
Max.
Hat denn der Him-mel mich ver-
Bassi.
Tempo.
Recit.
Tempo.
I
pp
pp
Samiel erscheint im Hintergrunde.
las-sen?
Die Vorsicht ganz ihr Haupt gewandt?
pizz.

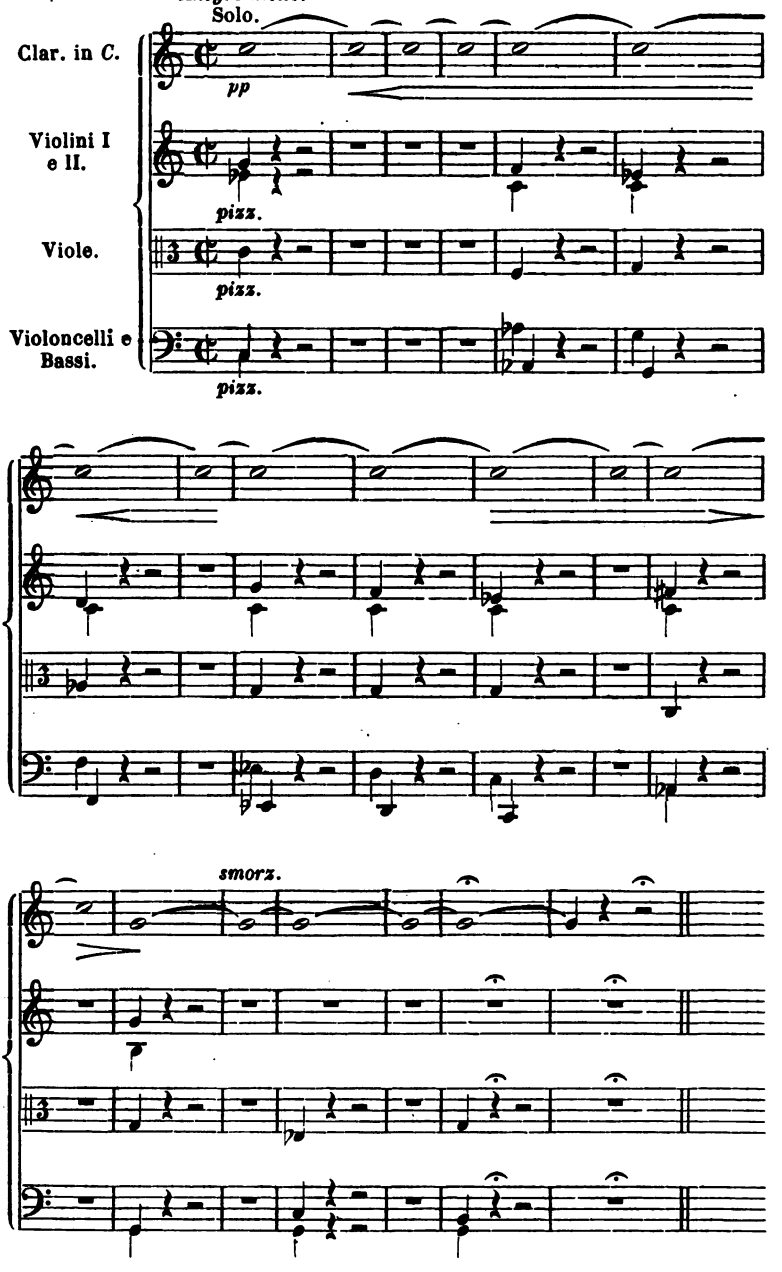
Das zweite Register der Klarinette besitzt in seinen weichen etwas dumpfen Tönen einen eigenen Reiz. Wir führen hier ein weltbekanntes Beispiel an; es ist der Eintritt des zweiten Themas in der Ouverture zu »Oberon« von Weber.

241.



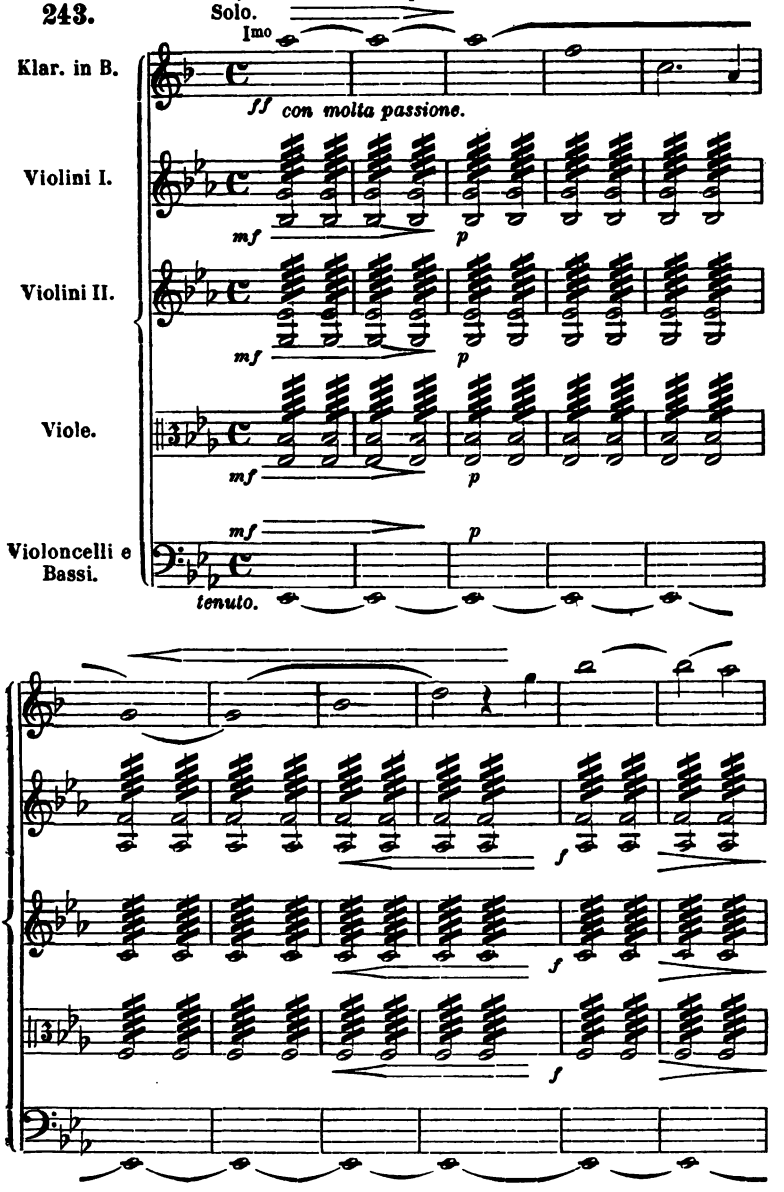
Höchst charakteristisch benutzt Halévy den einzelnen gehaltenen Ton der Klarinette, um den tiefen Schmerz der Recha auszudrücken:

242. Halévy, »Die Jüdin«, Akt II, No. 40.

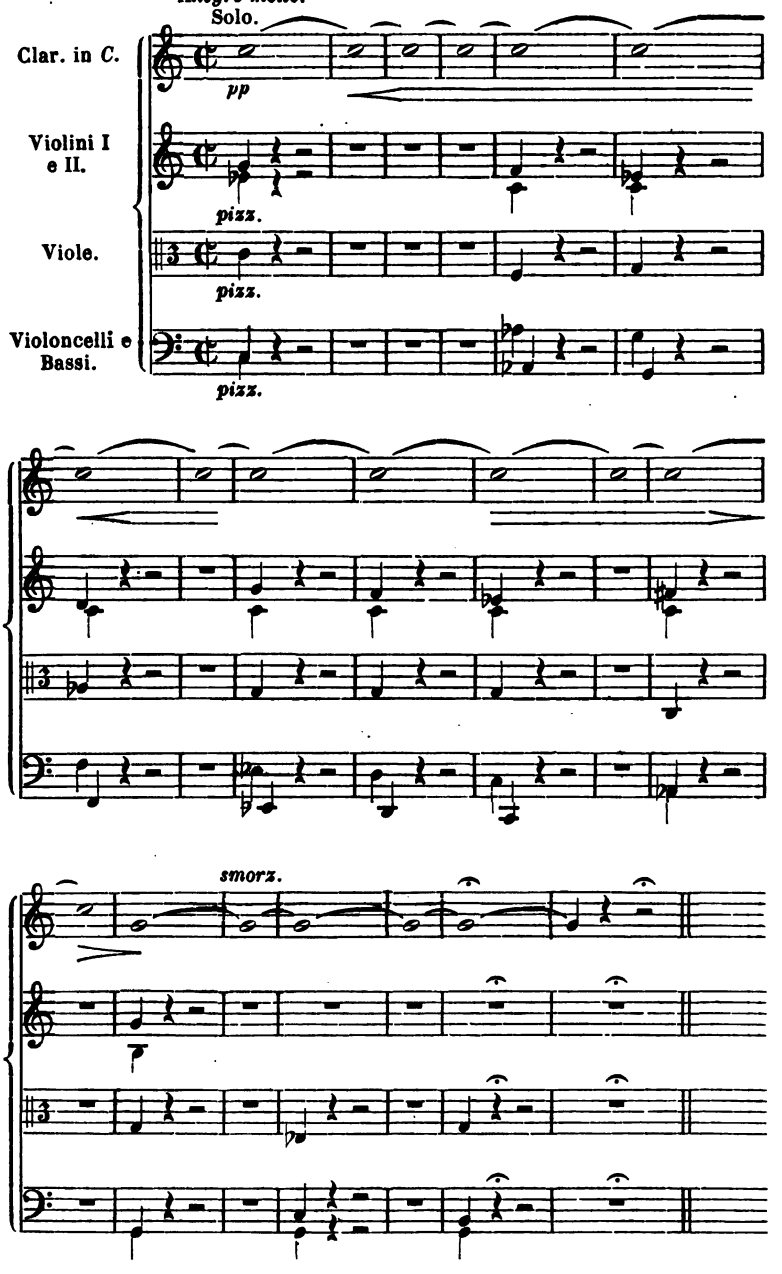


Im dritten Register kann die Klarinette ebensowohl grosse Kraft als Zartheit des Klanges entfalten. Wir führen hier einige Beispiele an:

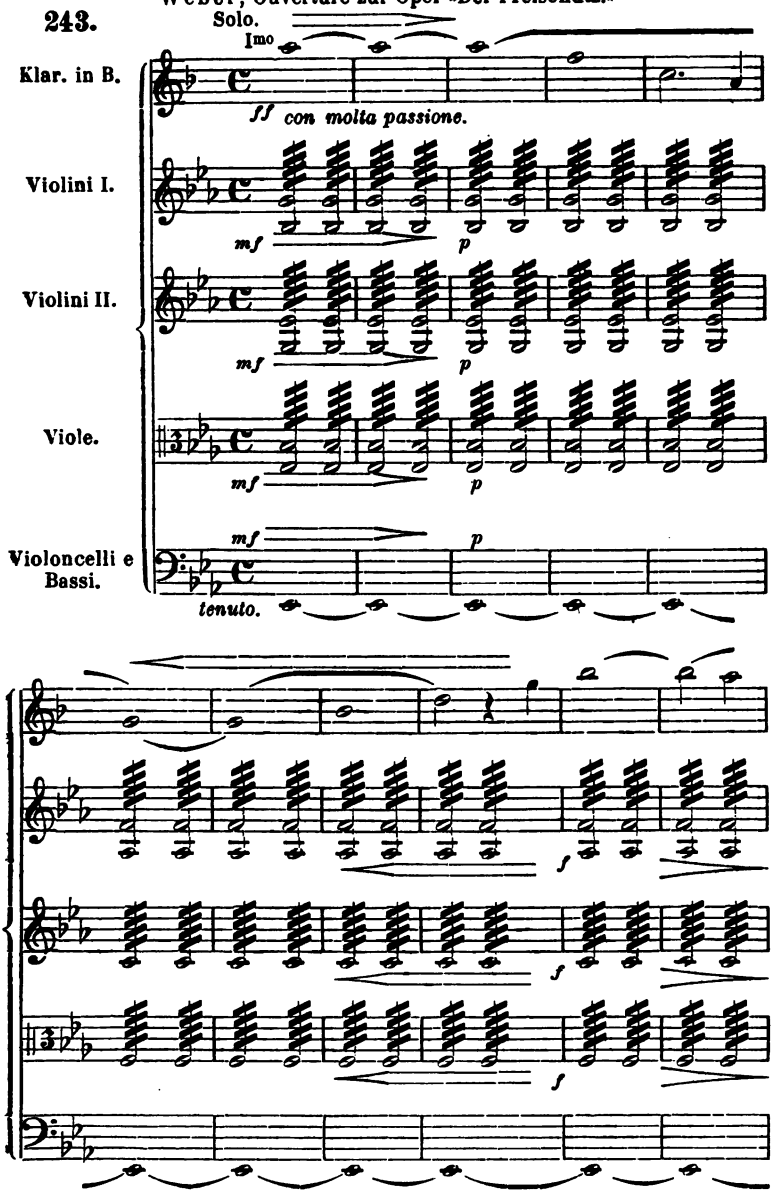
243. Weber, Ouverture zur Oper »Der Freischütz.«

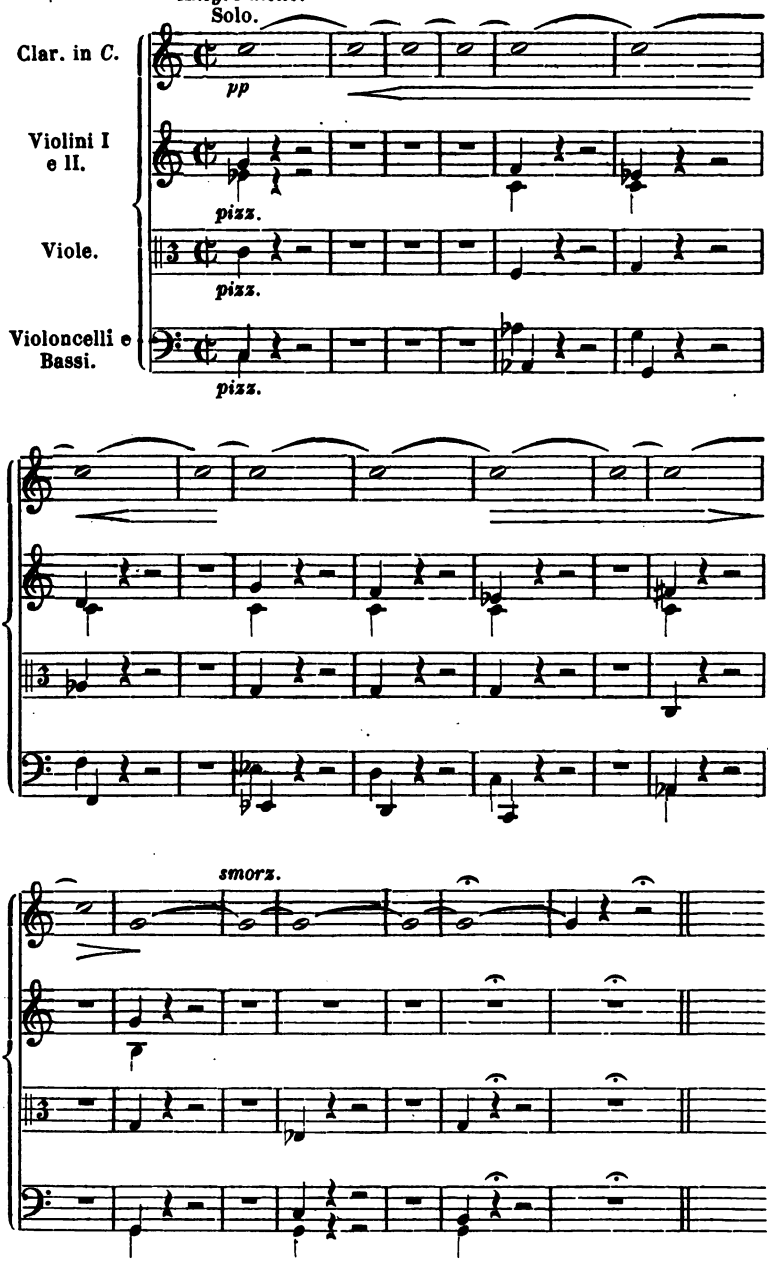


242. Halévy, »Die Jüdin«, Akt II, No. 40.



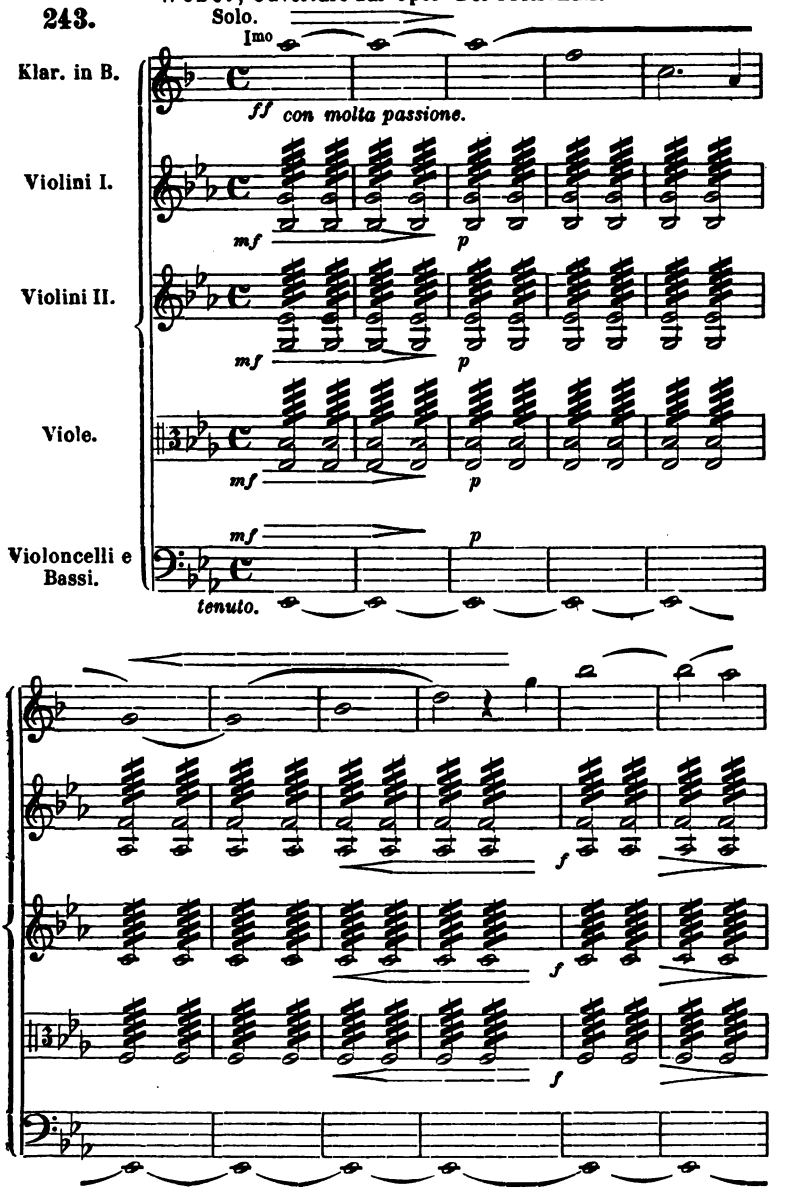
Im dritten Register kann die Klarinette ebensowohl grosse Kraft als Zartheit des Klanges entfalten. Wir führen hier einige Beispiele an:

243. Weber, Ouverture zur Oper »Der Freischütz.«

242. Halévy, »Die Jüdin«, Akt II, No. 10.

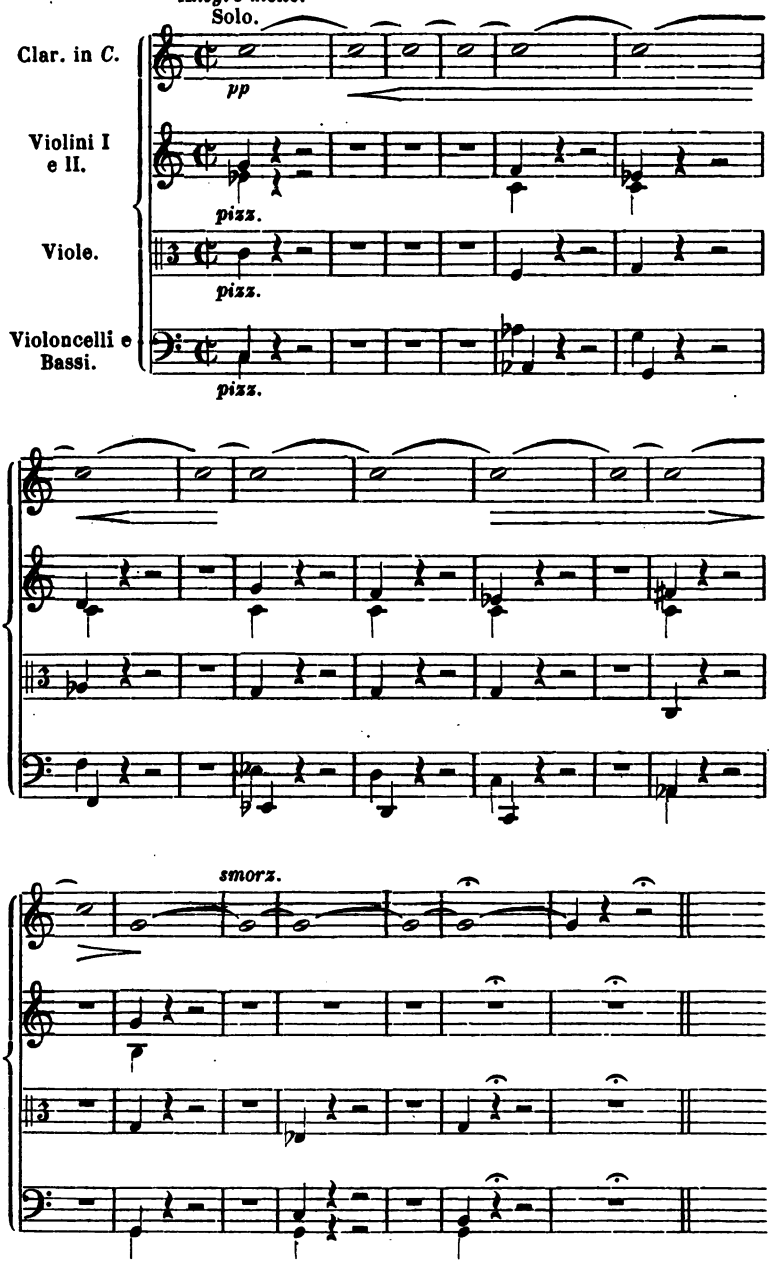


Im dritten Register kann die Klarinette ebensowohl grosse Kraft als Zartheit des Klanges entfalten. Wir führen hier einige Beispiele an:

243. Weber, Ouverture zur Oper »Der Freischütz.«

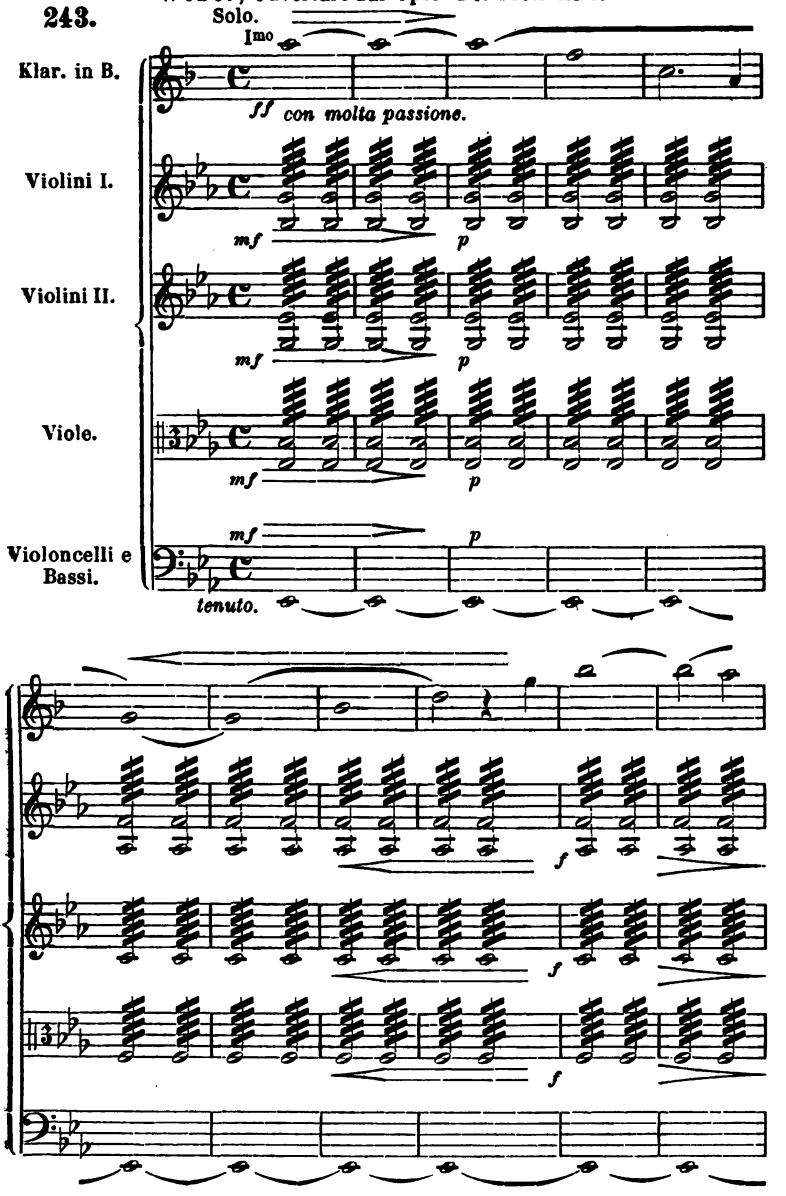


242. Halévy, »Die Jüdin«, Akt II, No. 10.



Im dritten Register kann die Klarinette ebensowohl grosse Kraft als Zartheit des Klanges entfalten. Wir führen hier einige Beispiele an:

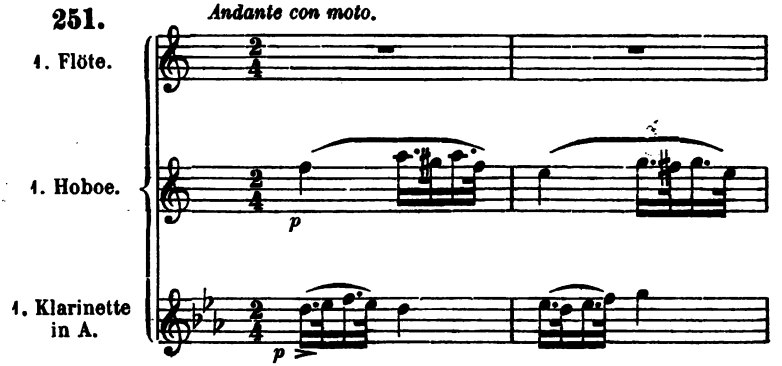
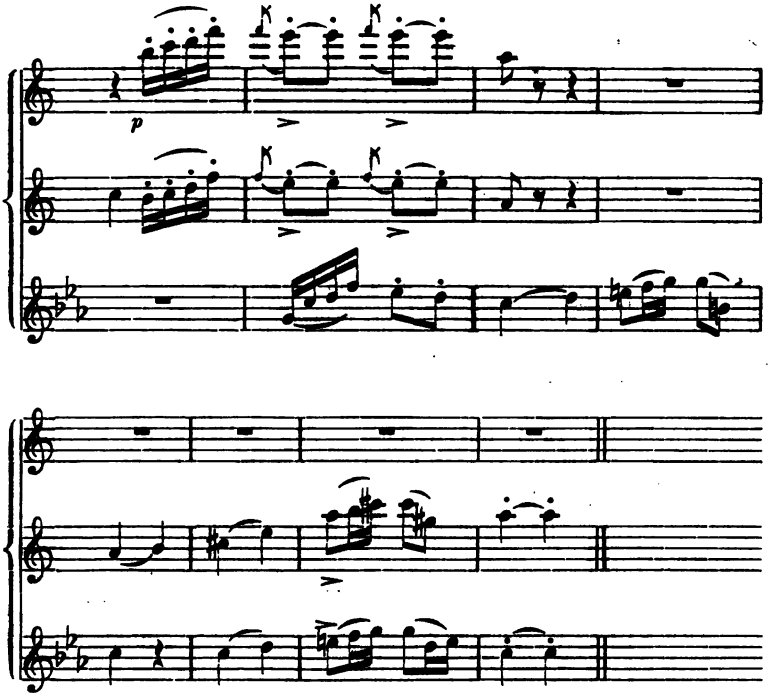
243. Weber, Ouverture zur Oper »Der Freischütz.«

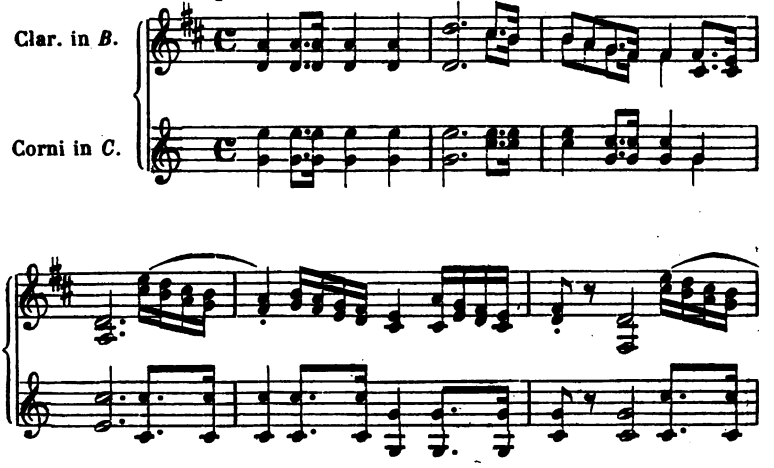
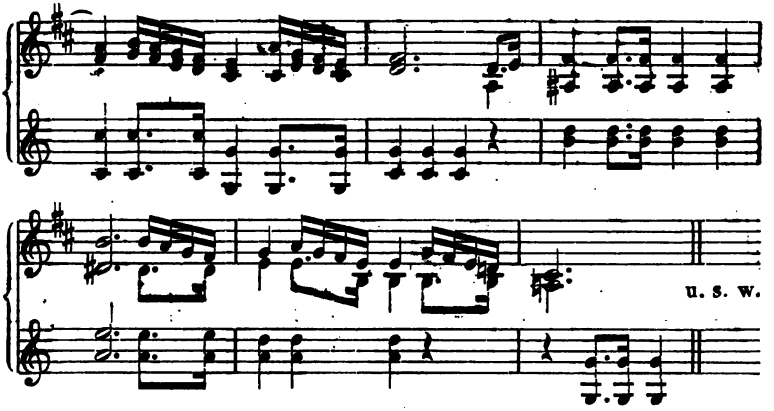


Die meisten dieser Triller können überdies nicht vollkommen rein zu Gehör gebracht werden; viele derselben gelingen jedoch auf den neuen französischen Klarinetten. Dass aber durch die Vermehrung der Klappen und Brillen an diesen Instrumenten der Charakter des Klanges nicht vortheilhaft verändert wird, dürfte eine nicht wegzuläugnende Thatsache sein. Sind auch die Register auf den neuen französischen Klarinetten mehr ausgeglichen, sprechen auch die Töne der dreigestrichenen Oktave leichter auf denselben an, kann man auch einzelne Schwierigkeiten besser überwinden, so ist der Klang des Instrumentes doch nicht mehr so frei, offen und edel wie der der früher gebräuchlichen. Ob hier die Vortheile der neuen Verbesserungen an den Klarinetten den Verlust an Wohllaut und Eigenthümlichkeit des Klanges aufwiegen, lassen wir dahingestellt.

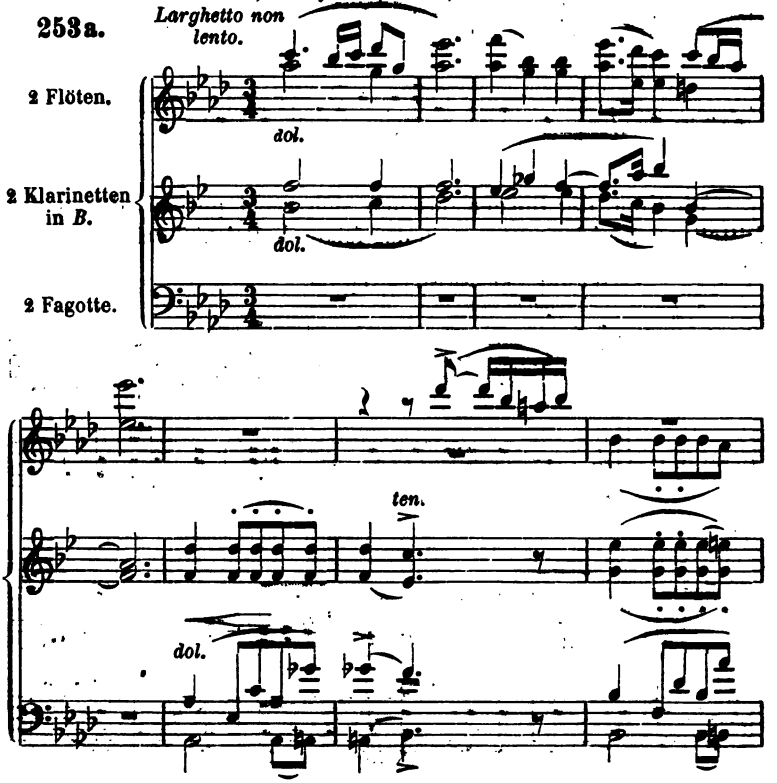
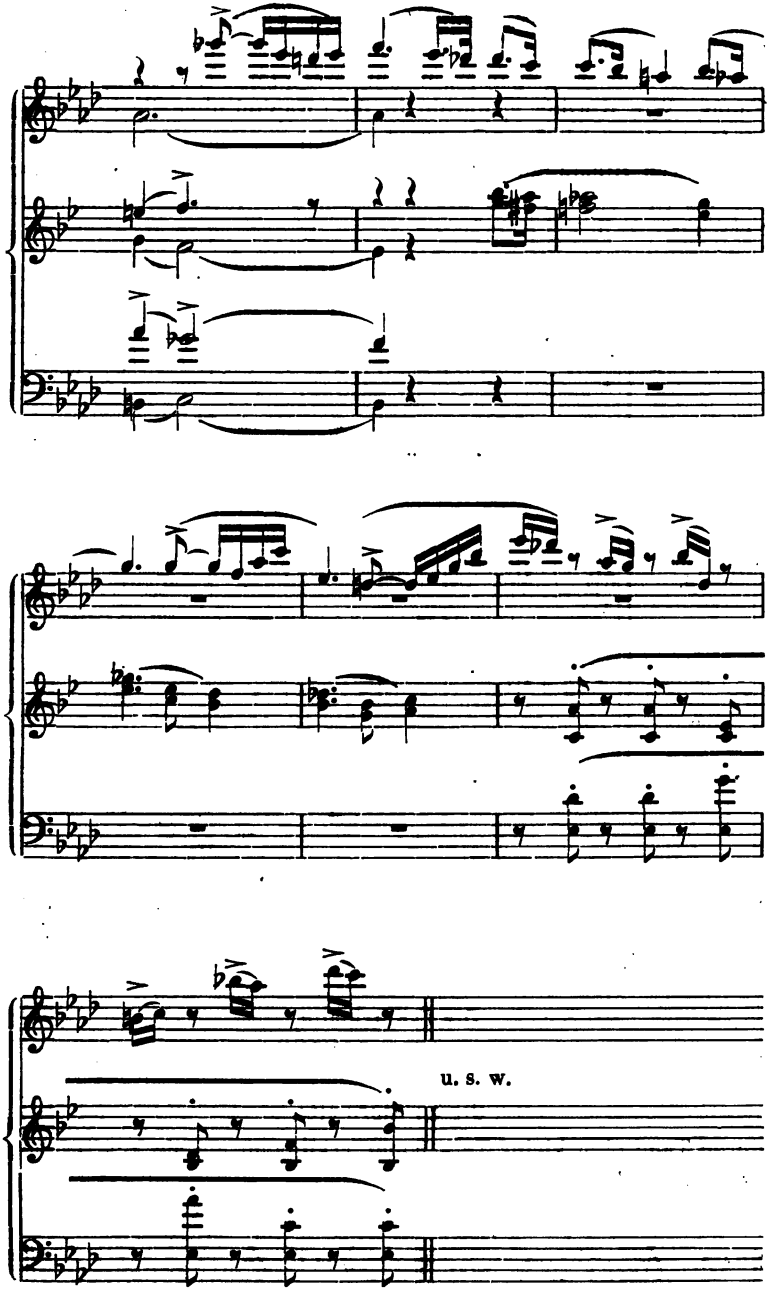
Die Klarinetten sind im Orchester stets doppelt (eine erste und eine zweite) besetzt; ihr Klang mischt sich vortrefflich mit dem der Hörner, der Flöten und Fagotte, auch kann man zu den genannten Instrumenten eine oder zwei Hoboen hinzuziehen, welche durch die ihnen eigene Schärfe den weichen Klang der anderen Instrumente festigen. Im Forte eines Tutti kann man auch die Klarinetten mit den Hoboen zusammen führen, so dass die erste Klarinette mit der ersten Hoboe, die zweite Klarinette mit der zweiten Hoboe im Einklange geht. Bei zarteren Stellen thut man aber nicht gut, eine Klarinette mit der Hoboe im Einklange zu führen. Der Klang dieser beiden Instrumente ist gar zu verschieden, ihre Stimmen gehen dann wohl miteinander, aber sie mischen sich nicht. Dagegen hat eben durch die Verschiedenartigkeit des Klangcharakters die Abwechselung von Klarinette und Hoboe einen besonderen Reiz, wie wir aus dem folgenden »Zwiegespräche« ersehen können:

Fr. Schubert, Symphonie, *C*-dur, Satz II.

251. *Andante con moto.*

Die Töne der Hörner mischen sich recht gut mit denen der Mittellage der Klarinetten, wie das folgende Beispiel zeigt:

252. Weber, Koncertstück, op. 79.
Tempo di marcia.

Den sehr milden und weichen Klang, welchen die Mischung von Flöten, Klarinetten und Fagotten ergiebt, erfahren wir aus folgendem Beispiele:

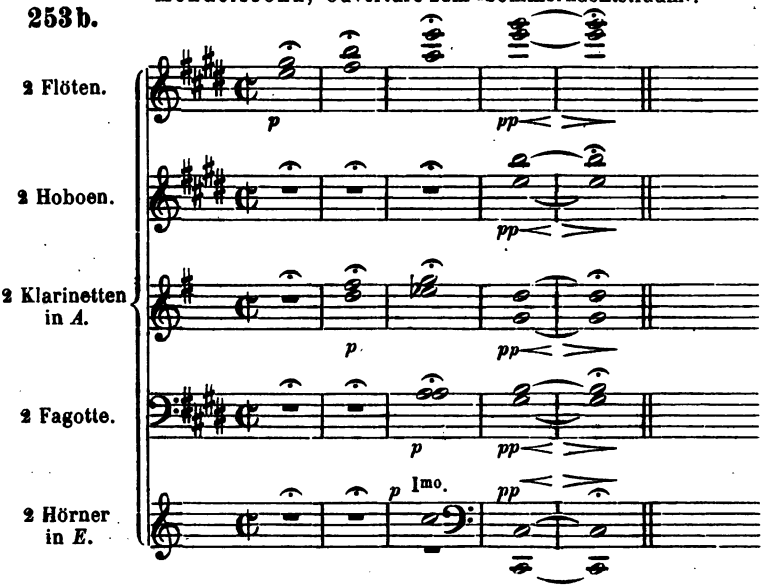
Weber, »Euryante«, Akt II, No. 12.

253a.

u. s. w.

Auch mit den Streichinstrumenten (Violinen und Bratschen) mischt sich der Klang der Klarinette trefflich; er verleiht in der Kantilene den erstgenannten Instrumenten Fülle und Sättigung des Tones. Wir werden späterhin in dem Kapitel über die Einklänge im Orchester noch darauf zurückkommen.

Durch Hinzufügung von Hoboen wird der weiche Klang der Holzblasinstrumente und der Hörner in zarter Weise etwas mehr verschärft, z. B.

Mendelssohn, Ouverture zum »Sommernachtstraum«.

253 b.

Bei der Militärmusik kommen ausser den jetzt im Koncert- und Opernorchester gebräuchlichen Klarinetten in *B* und *A* noch mehrere andere Klarinetten in verschiedenen höheren Stimmungen zur Anwendung. Diese sind:

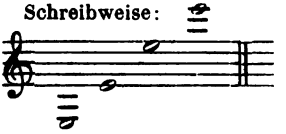
Die C-Klarinette,

deren Töne so erklingen, wie sie geschrieben sind.

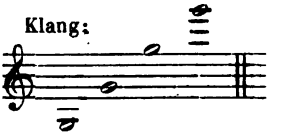
Die Es-Klarinette,

deren Töne eine kleine Terz höher erklingen, als sie geschrieben werden; z. B:

254 a. Schreibweise:



254 b. Klang:



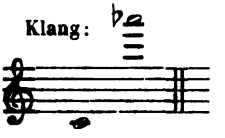
Die F-Klarinette,

deren Töne eine reine Quarte höher erklingen, als man sie schreibt. Diese Klarinette hat noch härteren und schärferen Klang, als die *C*-und *Es*-Klarinette.

Die hohe As-Klarinette

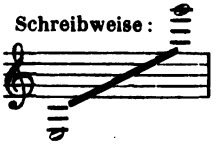
ist die kleinste aller Klarinetten; ihr Tonumfang geht von *e* bis $\overline{\overline{c}}$.

255 a. Schreibweise:

255 b. Klang:

In seltenen Fällen kommen auch Klarinetten in *D* und in *G* vor, wie auch die tiefen Alt-Klarinetten in *F* und in *Es*. Alle diese verschiedenen Klarinetten werden nur bei der Infanterie gebraucht. Meistentheils finden aber ausser der *B*-Klarinette nur die in *Es* Verwendung.

Die Bassklarinette.

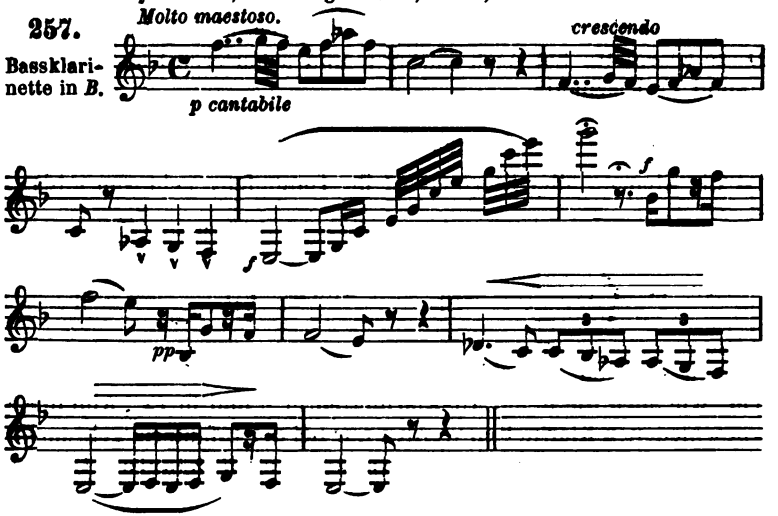
Dieses Instrument steht eine Oktave tiefer als die *B*-Klarinette und verhält sich demnach zu ihr wie das Violoncell zur Bratsche. Obschon der Tonumfang der Bassklarinette (eine Oktave tiefer) dem der gewöhnlichen *B*-Klarinette beinahe entspricht, so wird man doch gut thun, sich der höchsten Töne nur selten zu bedienen, zumal die tieferen und besonders die tiefsten Töne die schönsten und klangvollsten sind. Man schreibt für die Bassklarinette meistentheils im *G*-Schlüssel den mehr als drei Oktaven betragenden Umfang vom kleinen *e* bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{e}}$.

256a. Schreibweise:

256b. Klang:

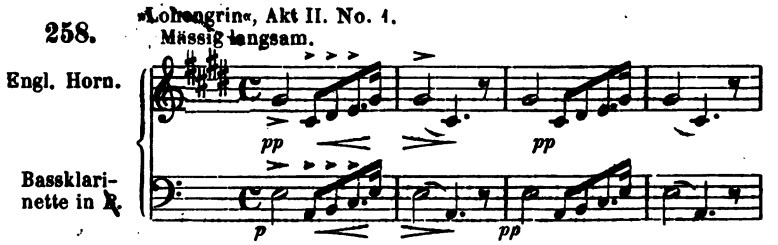
Innerhalb dieser Tonreihe besitzt das Instrument alle chromatischen Zwischentöne. Der Klangcharakter der Bassklarinette ist ernst und eindringlich; die tieferen und tiefsten Töne klingen voll und feierlich, die hohen etwas bedeckt.

Meyerbeer hat dieses schöne Instrument ins heutige Orchester eingeführt. Der Schüler wird vom Tonumfange und Klangcharakter der Bassklarinette eine richtige Vorstellung gewinnen, wenn er sich die folgende Stelle aus »Die Hugenotten« (Akt V) ins Gedächtniss zurückruft.

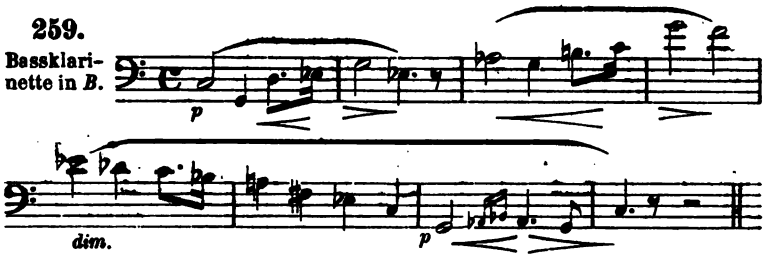
Meyerbeer, »Die Hugenotten«, Akt V, Trio.

257.

Rich. Wagner gebraucht im »Lohengrin« ausser der Bassklarinette in *B* auch eine solche in *A*, deren Noten falls sie im Violinschlüssel geschrieben sind, eine kleine Decime tiefer erklingen. Vielfach aber wechselt Wagner mit den Schlüsseln und schreibt für tiefere Noten den Bassschlüssel vor; alsdann klingen die im Bassschlüssel geschriebenen Noten der Bassklarinette in *B* einen Ton, die der Bassklarinette in *A* eine kleine Terz tiefer, als sie geschrieben sind.

Im Orchestertutti führt Wagner die Bassklarinette theilweise mit dem Fagott im Einklange, welches den Bass zu führen hat, theils mit einer tiefen Mittelstimme. In charakteristischer Weise tritt die Bassklarinette hervor, wenn sie mit dem englischen Horn in der tieferen Oktave geht, z. B.

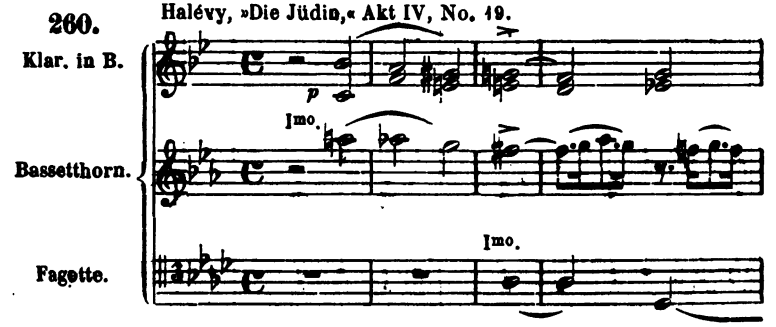
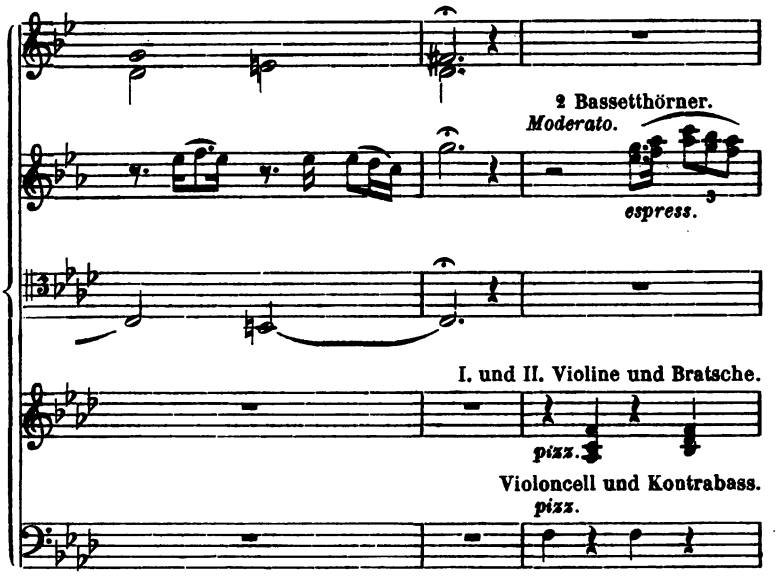
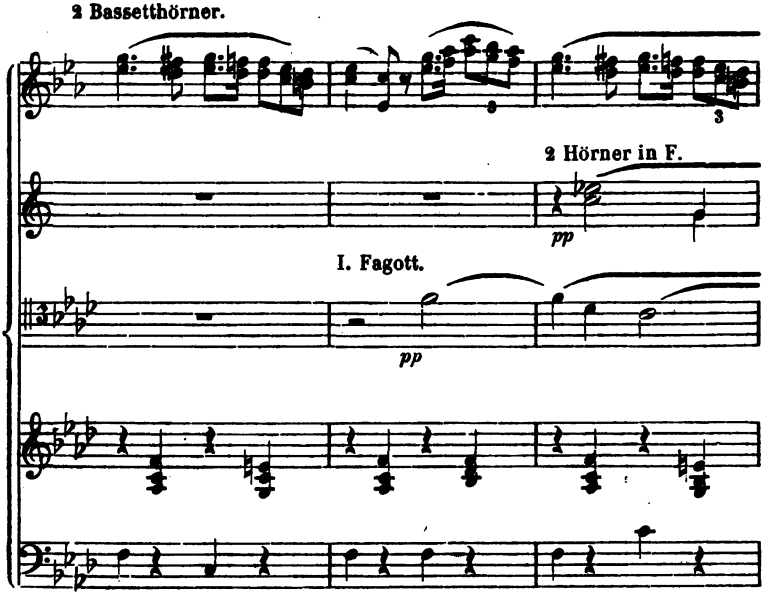
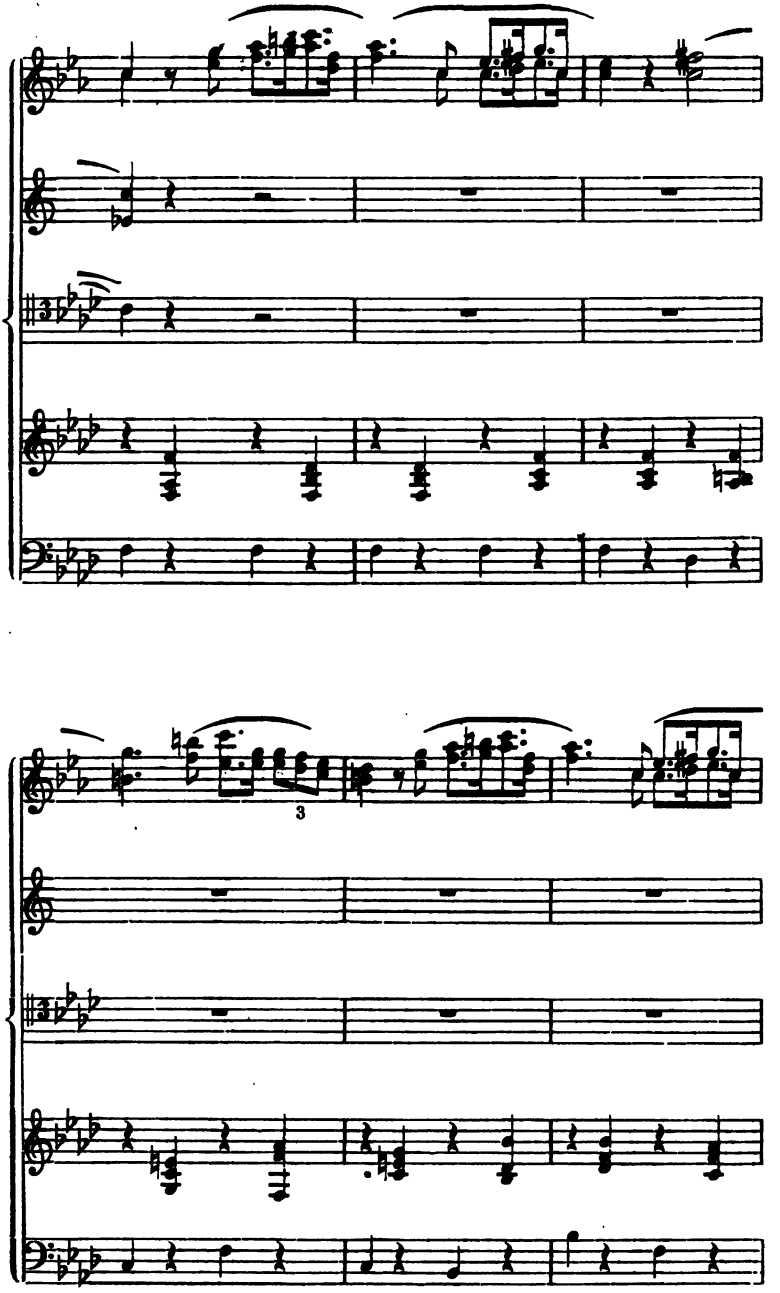
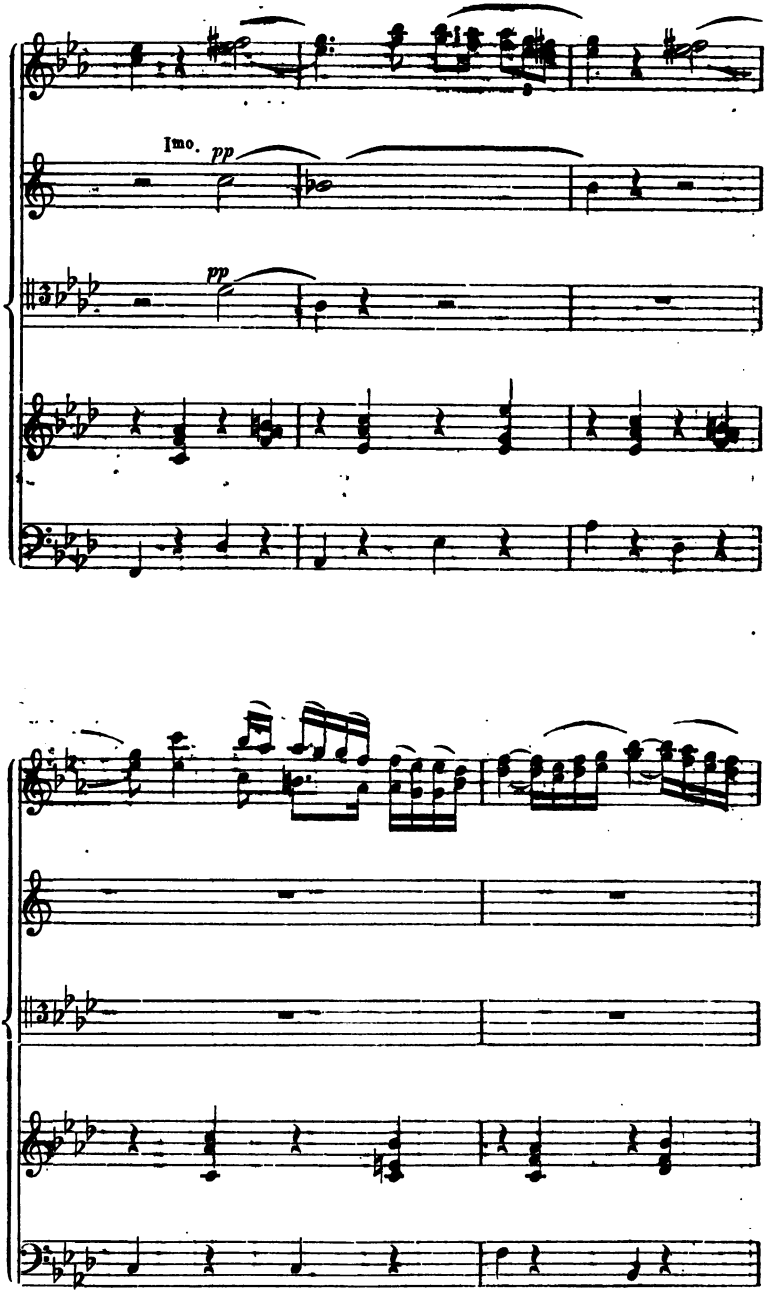
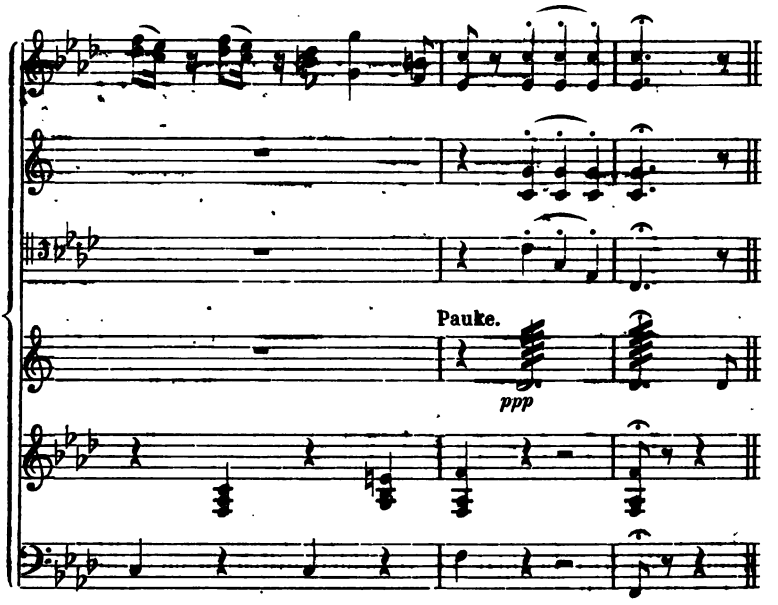
258.

Hier wird die eindringliche Stimme des englischen Hornes durch den feierlich ernsten Ton der Bassklarinette verstärkt.

Von tiefergreifender Wirkung ist das folgende Solo der Bassklarinette im ersten Akte des »Lohengrin«.

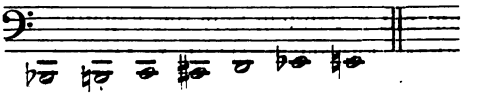
259.

Für schnelle Figuren und sehr bewegte Läufe eignet sich der ernste Charakter der Bassklarinette nicht, wohl aber für getragene Melodien. Im Tutti giebt es dem in der Mittellage etwas trockenen Tone des Fagotts Fülle und Sättigung und macht die Klangwirkung edler. In neuerer Zeit ist die Bassklarinette in allen grösseren Orchestern heimisch, doch wird man meist nur auf solche Instrumente rechnen können, die in *B* stehen. Bei der Infanterie-Musik ist die Bassklarinette allgemein in Gebrauch.

Das Bassetthorn (ital. Corno di bassetto).

Dieses Instrument, welches den Tonumfang vom kleinen *c* bis zum dreigestrichenen $\overline{\overline{c}}$ der Schreibweise nach besitzt, ist aus unserem Orchester verschwunden. Mozart hat zwei Bassethörner in seinem Requiem, wie in der Serenade für Blasinstrumente (2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 4 Waldhörner und Kontrafagott) u. a. m. benützt. Von neueren Komponisten hat es unseres Wissens nur Halévy in der Oper »Die Jüdin« vorgeschrieben. Der Verfasser hat aber die beregte, hier unter Beispiel 260 wiedergegebene Stelle nie so ausführen gehört, wie sie geschrieben ist. In früherer Zeit wurden die Bassethörner in Leipzig durch zwei Hoboen, neuerdings durch zwei englische Hörner ersetzt. Zu bemerken ist hierbei, dass die Töne des Bassethornes eine Quinte tiefer klingen, als sie geschrieben sind.

260. Halévy, »Die Jüdin,« Akt IV, No. 19.

2 Bassetthörner.
Moderato.
espress.
I. und II. Violine und Bratsche.
pizz.
Violoncell und Kontrabass.
pizz.

2 Bassetthörner.
2 Hörner in F.
pp
I. Fagott.
pp

3

Imo. pp
pp

Das Fagott (ital. Fagotto).

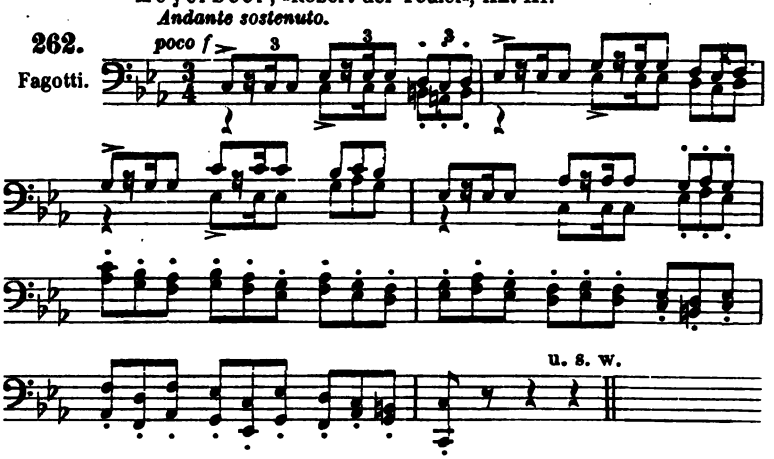
§. 29. Das Fagott besitzt einen Tonumfang von drei Oktaven vom Kontra *B* bis zum eingestrichenen $\bar{b}$ mit allen chromatischen Zwischentönen. Innerhalb desselben müssen wir drei verschiedene Register unterscheiden. Die tiefsten Töne:

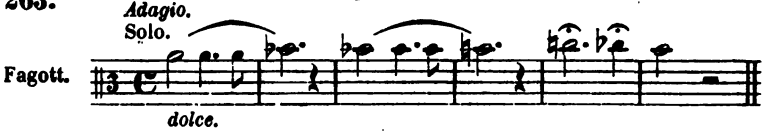
261. 

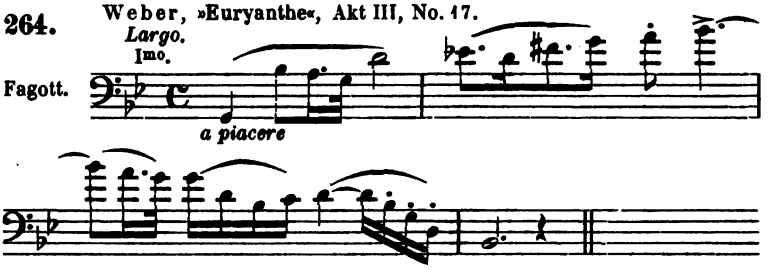
(und allenfalls noch einen Ton höher) sind sehr stark, voll, mächtig und von prächtigem Klange. Da man die eigentliche Basspösaune heutzutage wohl nur in wenigen Orchestern noch finden dürfte, so kann man die tiefen Töne des Fagotts recht gut als Bass der Blasinstrumente benützen, falls man den Posaunen nicht eine Tuba als tiefste Stimme zugesellen will.

Das zweite Register erstreckt sich vom grossen *F* bis gegen das eingestrichene $\bar{c}$; hier ist der Klang des Instrumentes matter, trockener und bedeckter. In sehr charakteristischer Weise benützt Meyerbeer dieses Register des Fagotts im dritten Akte von »Robert der Teufel«. Die unheimliche Procession der aus ihren Gräbern auferstehenden Nonnen wird von zwei Fagotten in folgender Weise begleitet:

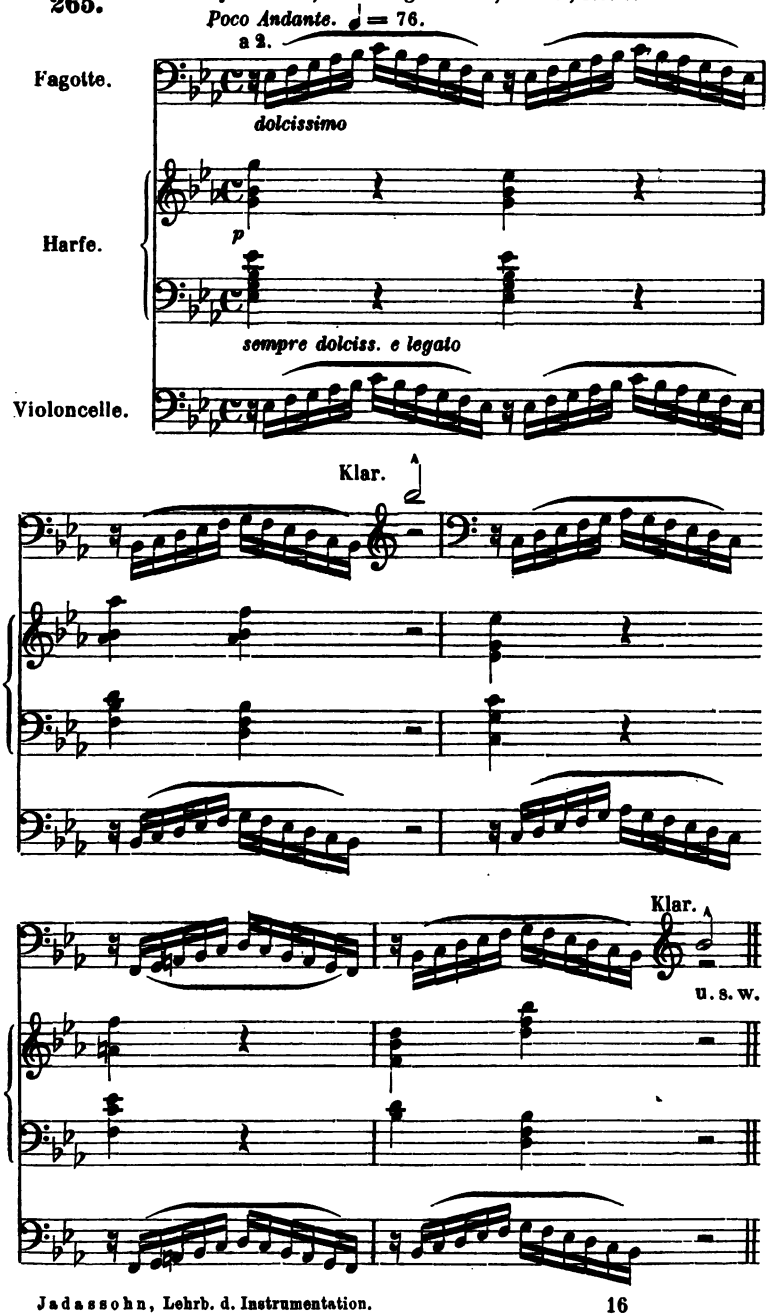
Meyerbeer, »Robert der Teufel«, Akt III.

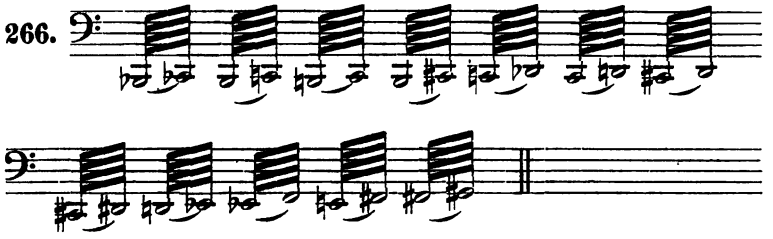
262.

Die höchsten Töne des Fagotts vom kleinen *h* etwa bis zum eingestrichen $\bar{b}$ haben einen dünnen, gepressten, beängstigenden Klang. Weber benützt sie verschiedentlich zu eigenthümlichen Solostellen, z. B.:

263. Weber, Koncertstück, op. 79.

Das Recitativ der im einsamen Walde allein gelassenen Euryanthe beginnt mit folgendem Solo des Fagotts:

264. Weber, »Euryanthe«, Akt III, No. 17.

Das in diesem Solo vorkommende hohe $\bar{b}$ müssen wir aber als die äusserste Grenze des Tonumfanges bezeichnen; es dürfte sich auch nicht empfehlen, diesen Ton frei ansetzen zu lassen.

Für sehr schnelle Figuren ist das Fagott wenig geeignet; nur im Tutti des Orchesters mit entsprechender Verdoppelung kann man Stellen wie folgende schreiben:

265. Meyerbeer, »Die Hugenotten«, Akt II, No. 8.

In den tiefsten, wie in den höchsten Tönen des Fagotts wären derartige gebundene Figuren, wie Beispiel 265 sie zeigt, unmöglich. Ebenso müssen wir die folgenden Triller als unmöglich bezeichnen:

266.

Auf den alten Instrumenten war auch der Triller auf dem kleinen *fis — gis* unmöglich. Almenraeder in Wiesbaden hat ihn durch Hinzufügung einer neuen Klappe leicht ausführbar gemacht. Auf Almenraeder'schen Fagotten sind überhaupt manche Triller und gebundene Figuren in schnellerer Bewegung, welche früher theils unausführbar, theils sehr schwierig waren, leicht auszuführen; leider sind die beregten Instrumente noch nicht allgemein eingeführt.

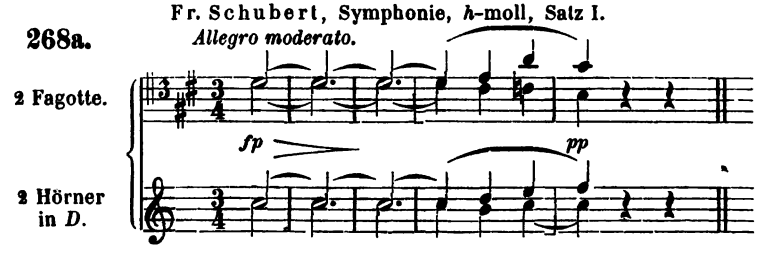
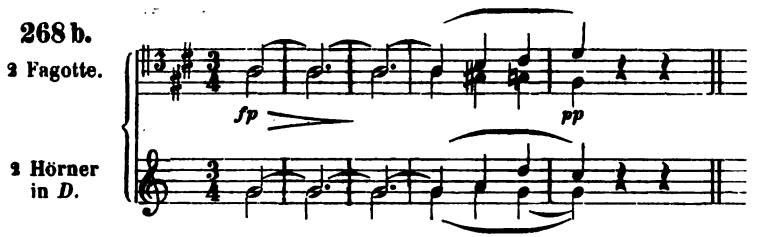
Schwierig sind Triller auf den folgenden Tönen:

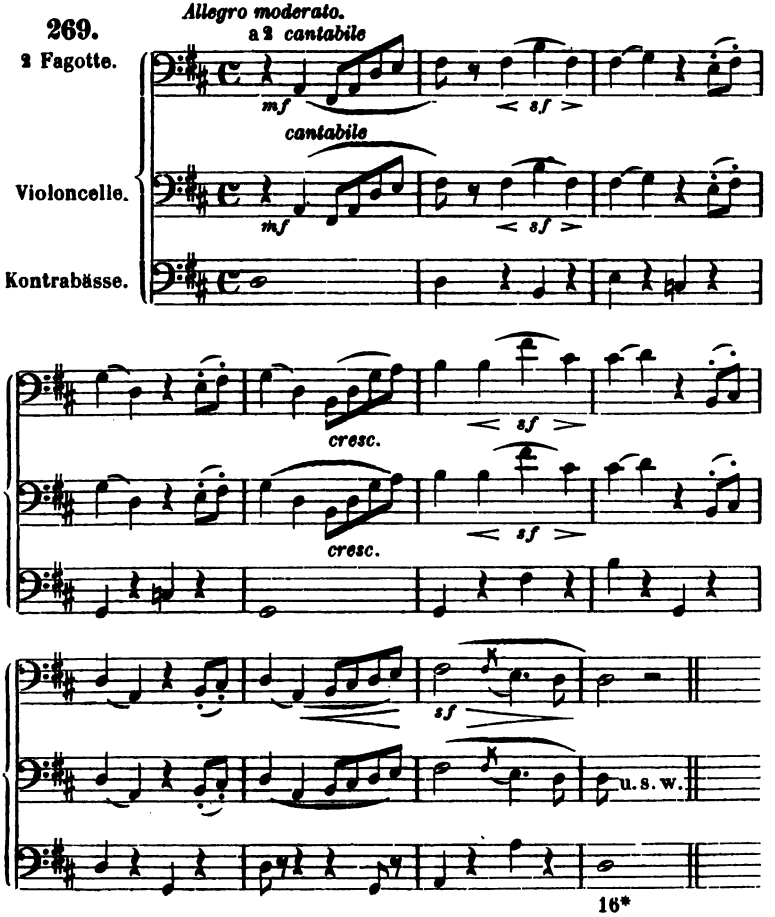
267.

wie im Allgemeinen alle Triller auf den höchsten Tönen.

Im Orchester hat man zwei Fagottstimmen, eine erste und eine zweite; die höchsten Töne werden gewöhnlich im Tenorschlüssel geschrieben. Infolge des grossen Tonumfanges kann man die Fagotte ebensowohl als Tenor- wie als Bassinstrumente verwenden und ihre Stimmen nach jeweiligem Bedürfnisse beliebig führen. Wie schon früher bemerkt wurde, mischt sich der Klang der Fagotte gut mit dem der Posaunen, ebenso auch mit dem der Klarinetten, insbesondere aber mit dem der Hörner, z. B.:

Fr. Schubert, Symphonie, *h*-moll, Satz I.

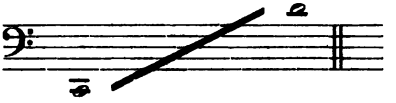
268a. *Allegro moderato.*

268 b.

Indem man das Fagott mit den Bratschen oder mit den Violoncellen im Einklange führt, giebt man dem Klange der Streichinstrumente mehr Fülle und Rundung. Dies ist besonders bei der Kantilene zu empfehlen. So schreibt Mendelssohn in der Ouverture »Die Fingalshöhle« die folgende Stelle, welche wir auszugsweise ohne die Begleitungsfiguren der Streichinstrumente und ohne die die Harmonie füllenden Töne der Flöten hier mittheilen.

269.

Das Kontrafagott (ital. Contrafagotto).

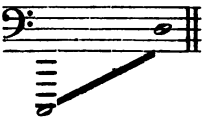
hat einen Tonumfang vom grossen *C* bis zum eingestrichenen $\bar{d}$ der Schreibart nach; seine Töne erklingen aber eine Oktave tiefer als sie geschrieben werden.

mit allen chromatischen Zwischentönen

270 a.



klingt:

270 b.

Das Kontrafagott verhält sich demnach zum Fagott, wie der Kontrabass zum Violoncell. Beethoven lässt im Finale der fünften Symphonie das Kontrafagott im Forte der Orchestertutti mit dem Kontrabass gehen. Dies ist auch vorwiegend im Finale der neunten Symphonie der Fall, nur im Allegro assai vivace ($\frac{3}{4}$ = 84, alla marcia) finden wir das Kontrafagott anfangs mit dem zweiten Fagott im Einklange, späterhin in der tieferen Oktave im Pianissimo mitgehend. Erst bei den Worten »Freudig wie ein Held zum Siegen« tritt das Kontrafagott mit voller Kraft im Fortissimo wieder ein.

Bei der Militär-Musik (Infanterie) ist das Instrument wohl allgemein eingeführt; es wird immer nur zur Verstärkung des Basses dienen können, und man wird wohlthun, alle schnelleren Passagen, besonders in den tiefen Tönen sorgfältig zu vermeiden.

Kapitel VII.

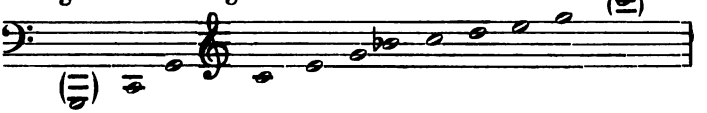
Die Messinginstrumente.

Das Waldhorn (ital. Corno).

§. 30. Bis zur Mitte des laufenden Jahrhunderts kannte man in Deutschland nur das Wald- oder Naturhorn. Beethoven, Schubert, Weber und Mendelssohn, die vier grössten Meister in der Kunst der Instrumentirung, haben mit diesem einfachen Instrumente allein, oder mit der Zusammenstellung mehrerer Naturhörner die herrlichsten Wirkungen erzielt, obschon der Tonumfang eines einzelnen Hornes nur ein geringer ist. Man besass aber Hörner in allen Stimmungen von tief *B* bis hoch $\bar{B}$; hierdurch konnte man die Tonreihe vervollständigen, indem man mehrere Hörner in verschiedenen Stimmungen gleichzeitig verwendete. Die

Hörner selbst waren von verschiedener Grösse und besassen je nach derselben eine grössere oder geringere Schallkraft, wie auch die Klangfülle derselben eine verschiedenartige war. Die in *B* (tief), *C*, *D*, *Es*, *E*, *F*, *G*, hoch *A* und *B* stehenden Hörner konnte man durch »Einsatzrohrstückchen«, welche solchergestalt das Rohr des Hornes verlängerten, um je einen halben Ton in der Stimmung erniedrigen und man erhielt alsdann *H*-Hörner, *Des*-Hörner u. s. w.

Wir müssen bei dem Waldhorne im Allgemeinen zwei Arten von Tönen unterscheiden; dies sind die offenen oder Naturtöne und die gestopften Töne. Unter den gestopften unterscheiden sich wiederum die halb- und die ganz-gestopften im Klange. Betrachten wir zunächst die Naturtöne des Waldhorns; dieselben werden folgendermassen geschrieben:

271.

Wir bemerken hierbei, dass der erste Ton, das tiefste *G*,

nur auf den Hörnern höherer Stimmung möglich ist; das höchste *c* dagegen kann nur von den Hörnern in tiefer Stimmung gegeben werden.

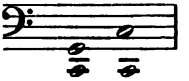
Alle Hörner sind transponirende Instrumente; selbst das in *C* stehende Horn lässt von der unter Beisp. 271 notirten Tonreihe nur die beiden tiefsten Töne so erklingen, wie sie geschrieben sind, alle anderen klingen eine Oktave tiefer.

Wirklicher Klang des *C*-Hornes:

272.

Da man im Orchester mindestens zwei Hörner hat, welche auf ein Liniensystem geschrieben werden, so werden die tiefsten Töne von Beispiel 272, wenn das zweite Horn das tiefste *C* dazu geben soll, gleichfalls im Bassschlüssel folgendermassen geschrieben:

273.

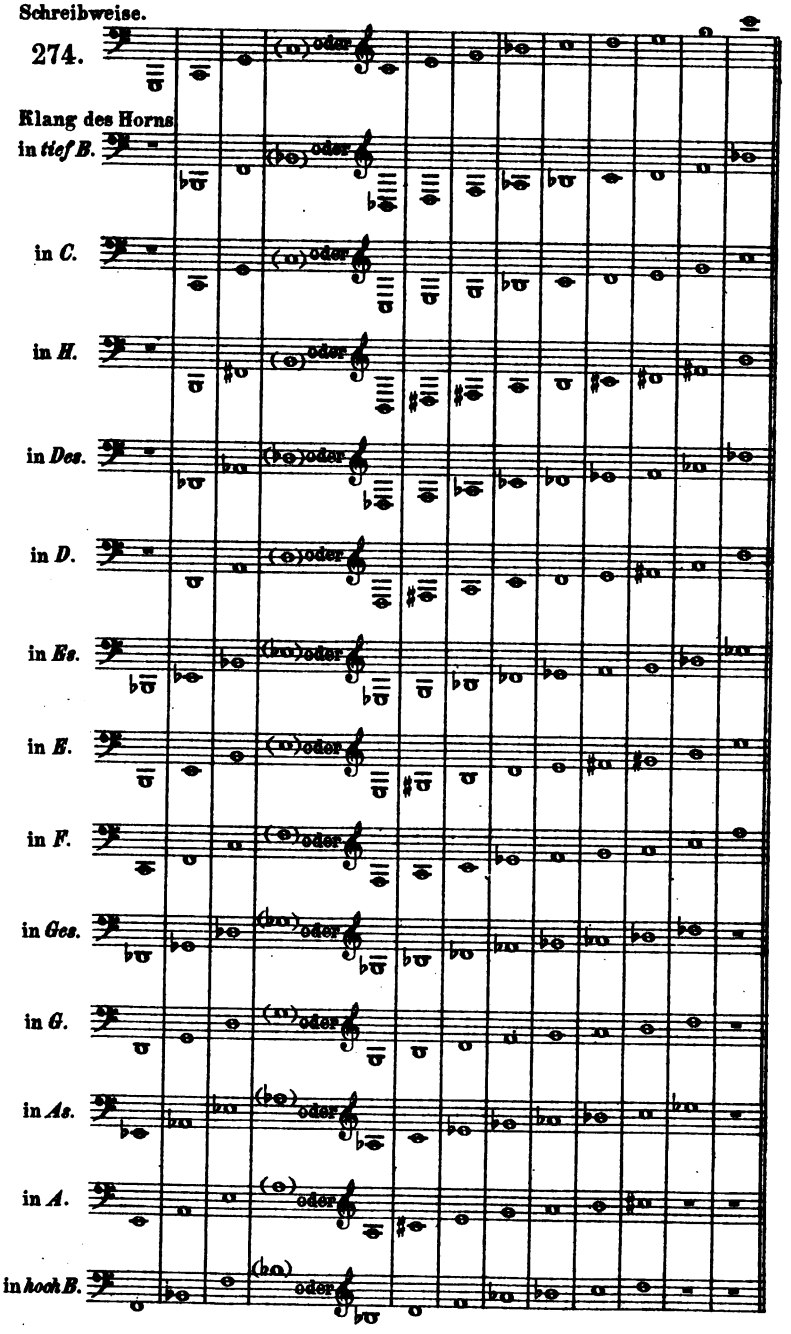


Diese Töne erklingen alsdann in natürlicher Tonhöhe; alle anderen Töne werden im *G*-Schlüssel geschrieben und klingen eine Oktave tiefer, als sie geschrieben sind.

Wir lassen nunmehr eine Uebersichts-Tafel der Naturtöne aller Hörner in den verschiedenen Stimmungen folgen.

Schreibweise.

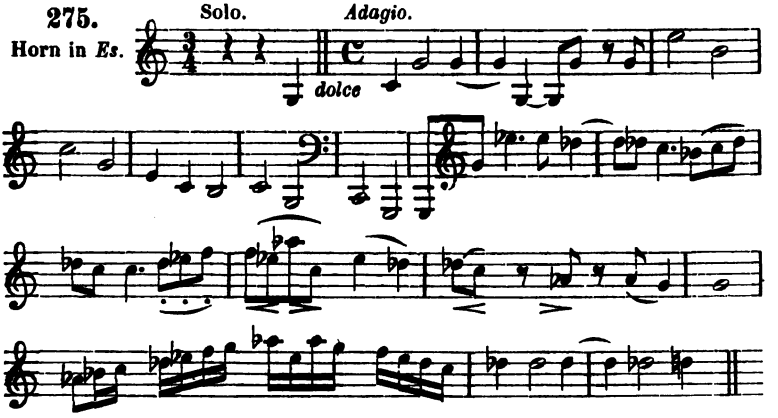
274.



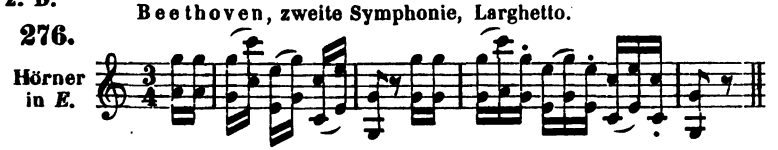
Nach der Tafel (Beisp. 274) würden wir das Kontra-*B* als den tiefsten Ton der Naturhörner, das zweigestrichene $\overline{\overline{f}}$ als den höchsten Ton bezeichnen; wir müssen aber hier folgende Bemerkungen einschalten:

1. Es ist im Allgemeinen leichter, auf Hörnern in den Stimmungen *D*, *Es*, *E*, und *F* hohe Töne (der Schreibweise nach) zu geben, als tiefe, und umgekehrt auf den Hörnern in Stimmungen über *F* (wie schon aus der Tafel 274 ersichtlich) ist es nicht thunlich, die höchsten Naturtöne zu gebrauchen.

2. Man wolle die höchsten Töne nur dem ersten Horne, die tiefsten dem zweiten Horne geben. Die Herren Bläser bedienen, sich zuweilen, je nachdem sie erstes oder zweites Horn blasen, verschiedener Mundstücke, von denen das eine die Ansprache der tiefen, das andere die der hohen Töne erleichtert. Auch ist der zweite Hornist geübter für die tiefen, der erste für die hohen Töne. Nur in Solostellen für Horn finden wir zuweilen eine Ausnahme, z. B. das Hornsolo im Vorspiel zur Kavatine des Georg Brown, (Boieldieu, »Weisse Dame«, No. 11). Beethoven schreibt im Adagio der neunten Symphonie das folgende Solo für das zweite Horn in *Es*, welches auf einem Waldhorne sehr schwierig auszuführen ist:

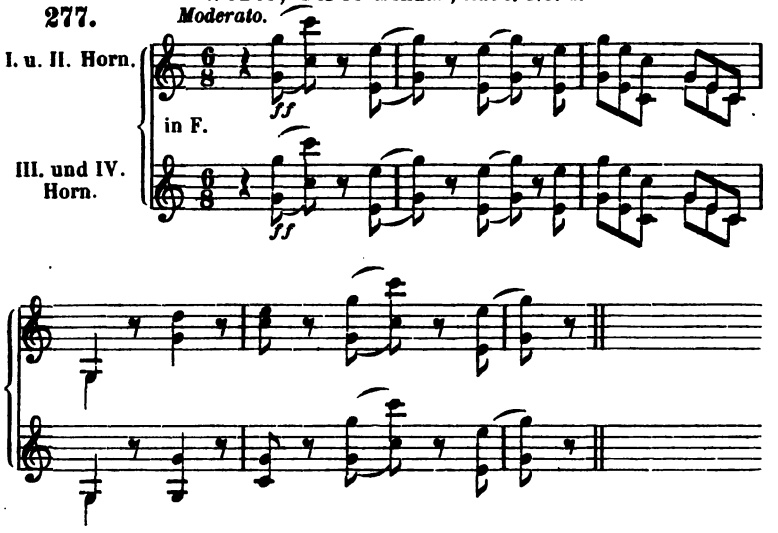
275.

3. Wir finden das höchste $\overline{\overline{e}}$ und $\overline{\overline{f}}$ (dem Klange nach) nur nach einem Naturtone wiederum auf einen offenen, nahegelegenen Naturton in Accordpassagen zurückgehend und **niemals frei eintretend**, z. B.

Beethoven, zweite Symphonie, Larghetto.

276.

Die Stelle (Beisp. 276) ist, weil sie piano geblasen werden soll, keineswegs leicht.

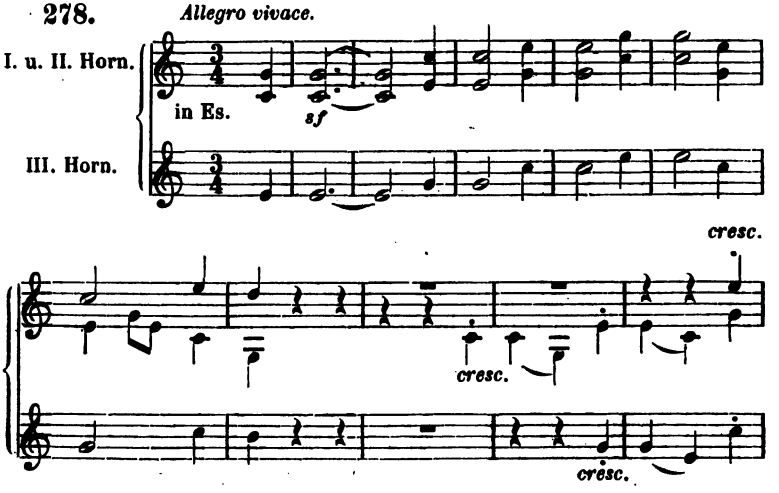
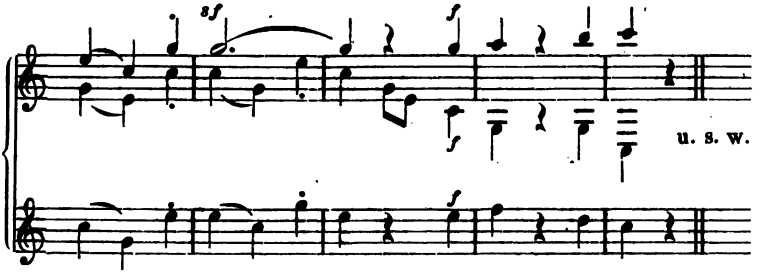
Weber, »Der Freischütz«, Akt I. No. 2.

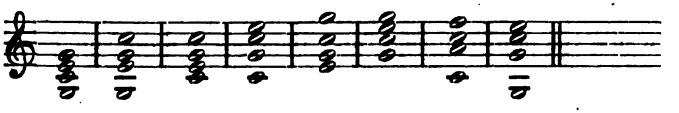
277.

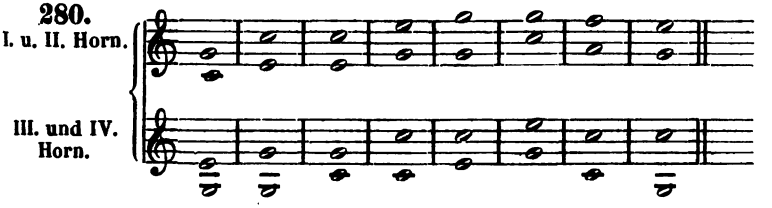


Diese Stelle findet sich im stärksten Fortissimo, an welchem der Chor und das ganze Orchester sich betheiligen.

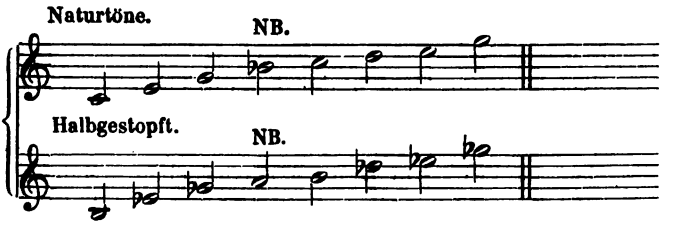
Das zweigestrichene hohe *es* (dem Klange nach) finden wir in diatonischer Folge für das erste Horn im Trio des Scherzo der dritten Symphonie von Beethoven; diese Stelle ist als Solostelle für drei Hörner zu betrachten.

278.

Der Schüler ersieht aus Beispiel 278, dass der Part des dritten Hornes höher gelegt ist, als der des zweiten. Wir knüpfen daran die folgende Bemerkung. Falls im Orchester mehr als zwei Hörner zur Verwendung kommen, so wird das dritte wiederum als ein erstes, das vierte als ein zweites Horn betrachtet. Danach wird der Part des dritten Hornes gemeinhin höher gelegt als der des zweiten. Man muss also die folgenden vierstimmigen Accorde

279.

für vier Hörner in folgender Weise schreiben:

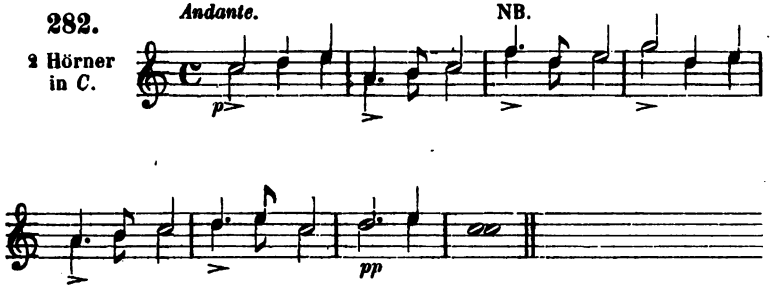
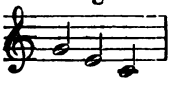
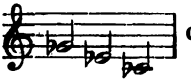
280.

Bei der Betrachtung von Beispiel 275 zeigen sich uns Töne, welche auf dem Waldhorne nur durch »Stopfen« zu erlangen sind. Das Stopfen geschieht, indem man die Hand, den Daumen an den Zeigefinger, alle anderen Finger dicht zusammengepresst, in den Schalltrichter steckt. Die unteren »Halbtöne« der folgenden Naturtöne sind als »halbgestopfte« leicht zu erlangen:

281.

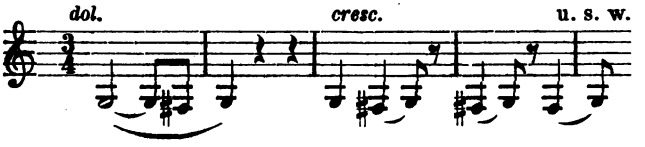


Da das in Beisp. 281 mit NB. bezeichnete *B* ein wenig zu tief steht, so ist das darunter liegende *A* einem Naturtone im Klange fast gleich. Man sehe den Anfang der *C*-dur-Symphonie von Franz Schubert.

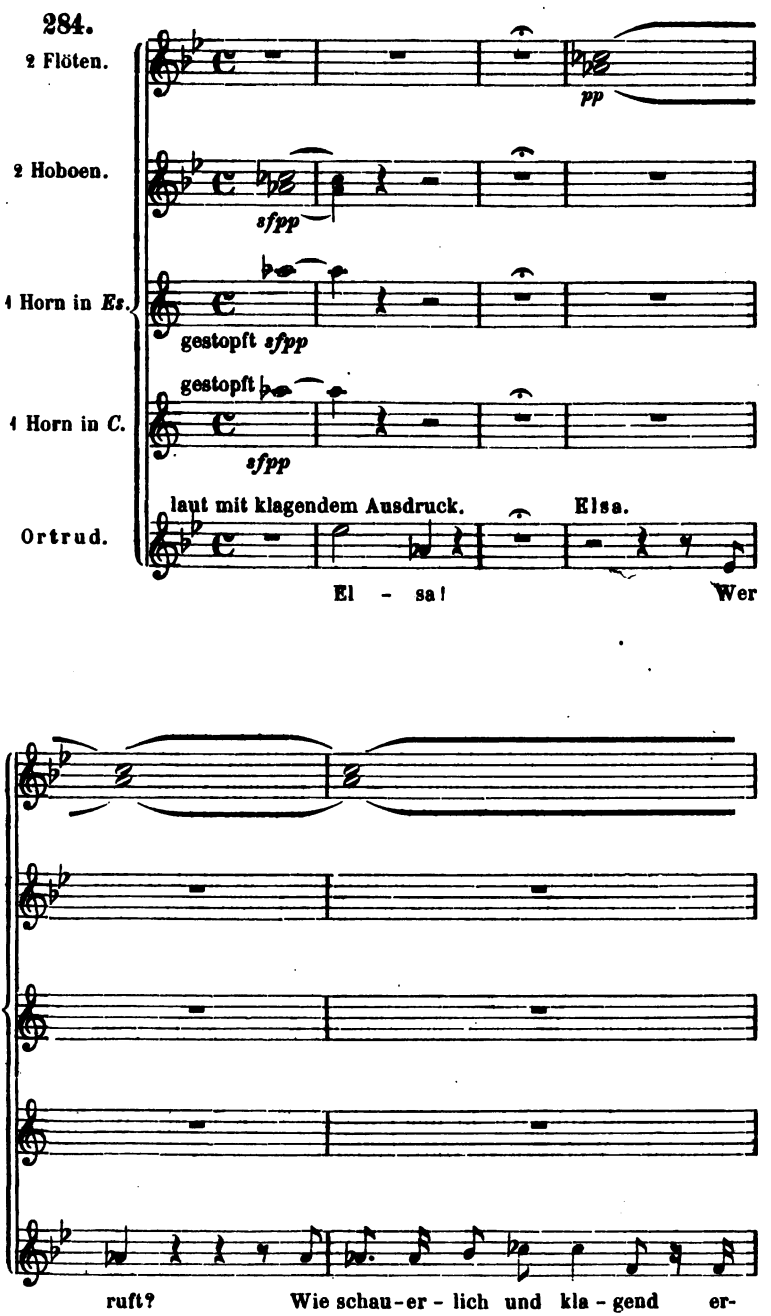
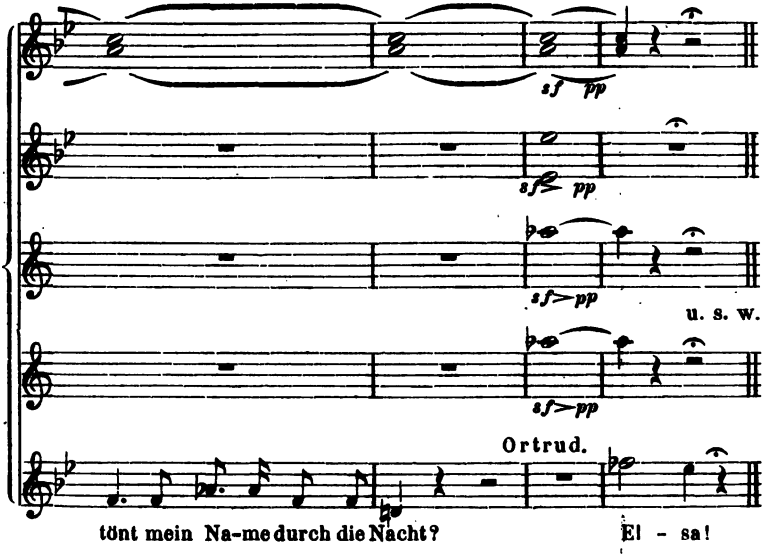
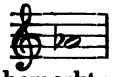
282.

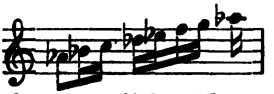
2 Hörner in *C*.

Das in Beisp. 282 mit NB. bezeichnete *F* ist ebenfalls leicht durch Stopfen zu erlangen und unterscheidet sich im Klange nur wenig von einem offenen Tone. Dagegen sind die von  aus halbgestopften Töne  dumpfer im Klange. Vom aus kann man das tiefere *Fis* oder *Ges* erlangen, wenn es mit schlaffen Lippen angeblasen wird; so ist die folgende Stelle aus dem Scherzo der siebenten Symphonie von Beethovon leicht und rein auszuführen:

283.

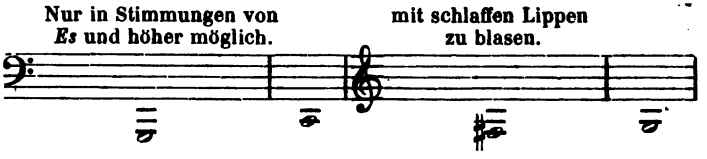
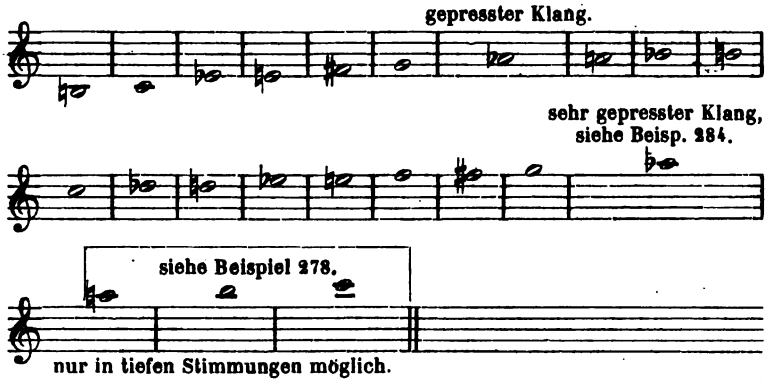
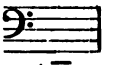
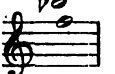
2. Horn in *D*.

Auch das über dem *G* liegende *As* oder *Gis* kann man durch »Treiben« des *G* erlangen; der Bläser wird auch das in Beisp. 281 mit NB. bezeichnete *B* ein wenig treiben müssen, um es rein zu erhalten.

Jemehr beim Stopfen der Schalltrichter verschlossen wird, umso gepresster, dumpfer und »blecherner« wird der Klang. Solche Töne sind häufig von charakteristischer Wirkung und können einen Klagelaut oder Wehruf trefflich wiedergeben. Man sehe die folgende Stelle aus Rich. Wagner's »Lohengrin«, Akt II:

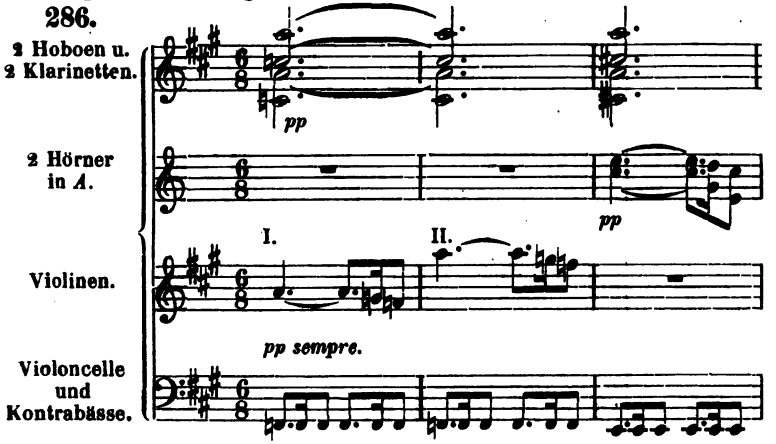

284.
2 Flöten.
pp
2 Hoboen.
sfpp
4 Horn in Es.
gestopft sfpp
4 Horn in C.
gestopft
sfpp
laut mit klagendem Ausdruck.
Elsa.
Ortrud.
El - sa!
Wer
ruft?
Wie schau-er - lich und kla - gend er-

Solche ganz gestopfte Töne, bei denen der Schalltriller beinahe gänzlich verschlossen wird, sind aber nur von den hohen Naturtönen aus zu erhalten. Der tiefste brauchbare ganz gestopfte Ton wird  sein. Da das darüber stehende *B* (wie schon mehrfach bemerkt wurde) etwas zu tief ist, so kann man dieses *As* verhältnissmässig leicht und rein erhalten; nichtsdestoweniger wird der Klang gepresst sein. Die von tieferen Naturtönen genommenen ganz gestopften Töne klingen matt uud schlecht und werden auch nicht leicht rein zu erhalten sein.

Alle gestopften Töne können leichter in absteigender als in aufsteigender Richtung gegeben werden; darum ist die in Beisp. 275 stehende Stelle  von besonderer Schwierigkeit. Auch ein sehr vorzüglicher Bläser wird hier die Verschiedenartigkeit des Klanges der offenen, der halbgestopften und ganz gestopften Töne nicht ausgleichen können.

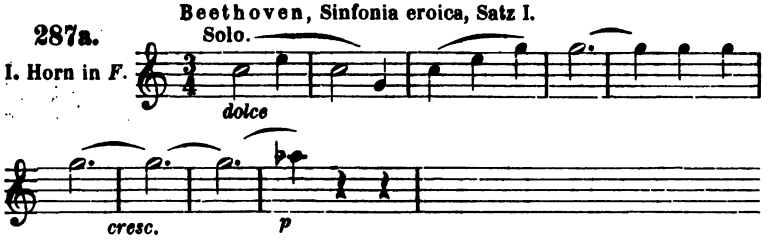
Nunmehr sind wir in der Lage die Tonreihe des Waldhornes in folgender Weise zu vervollständigen:

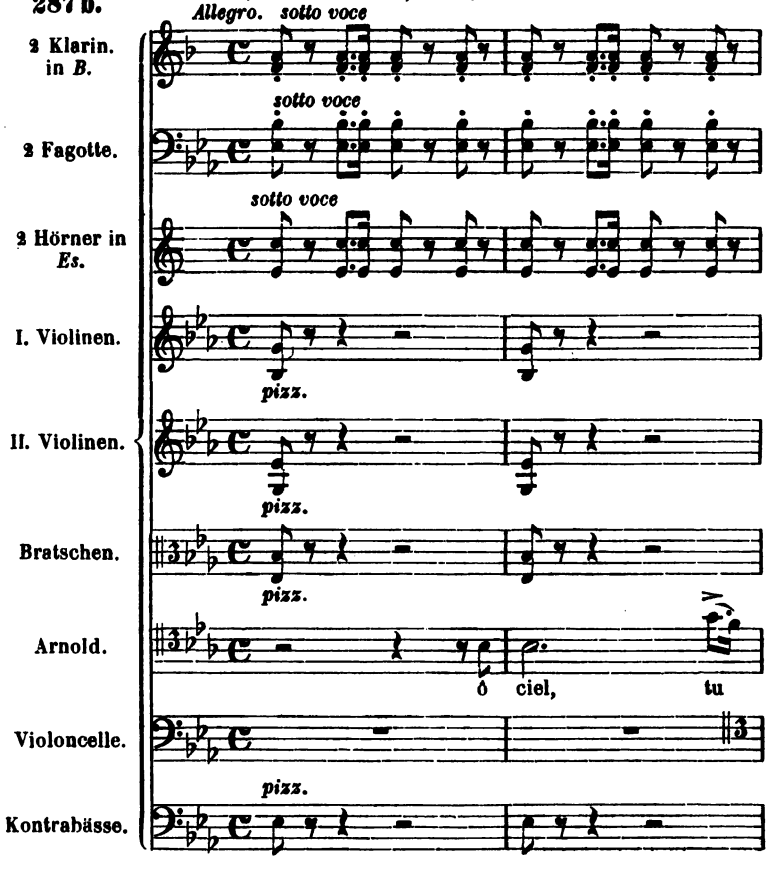
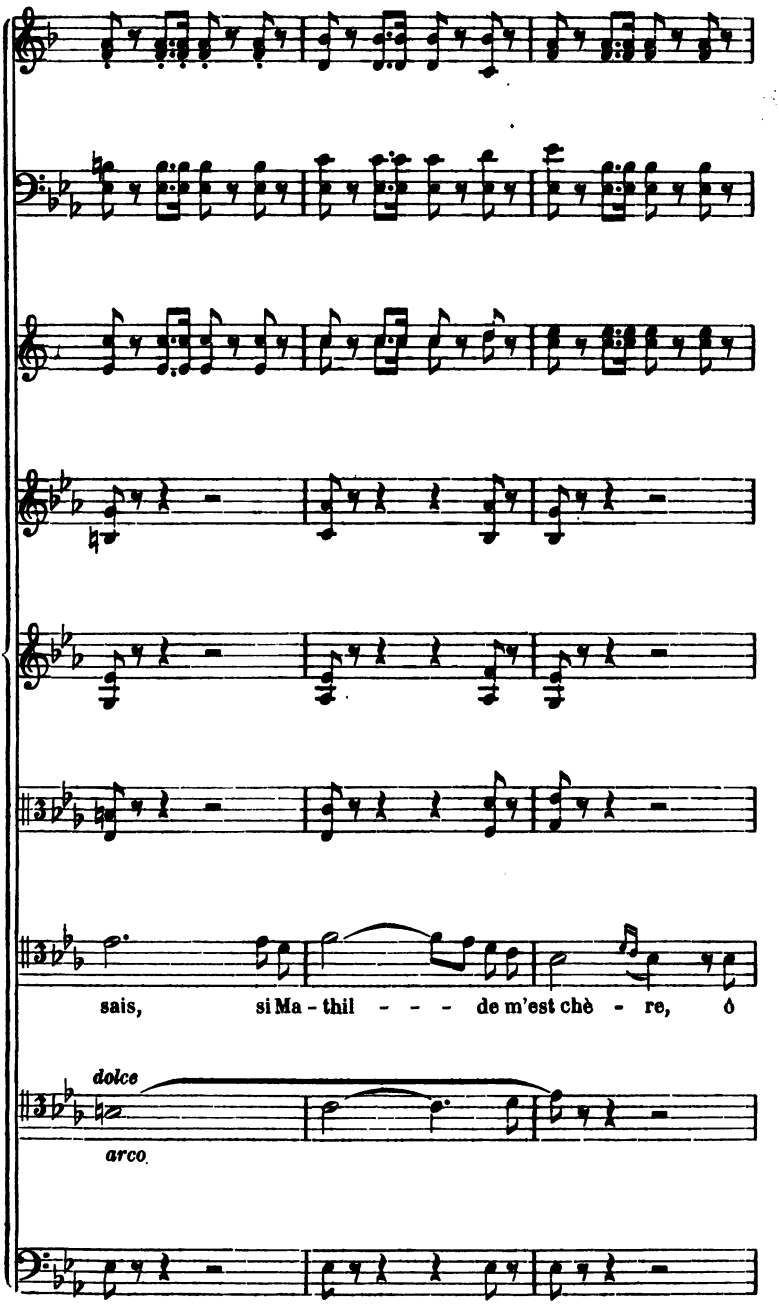
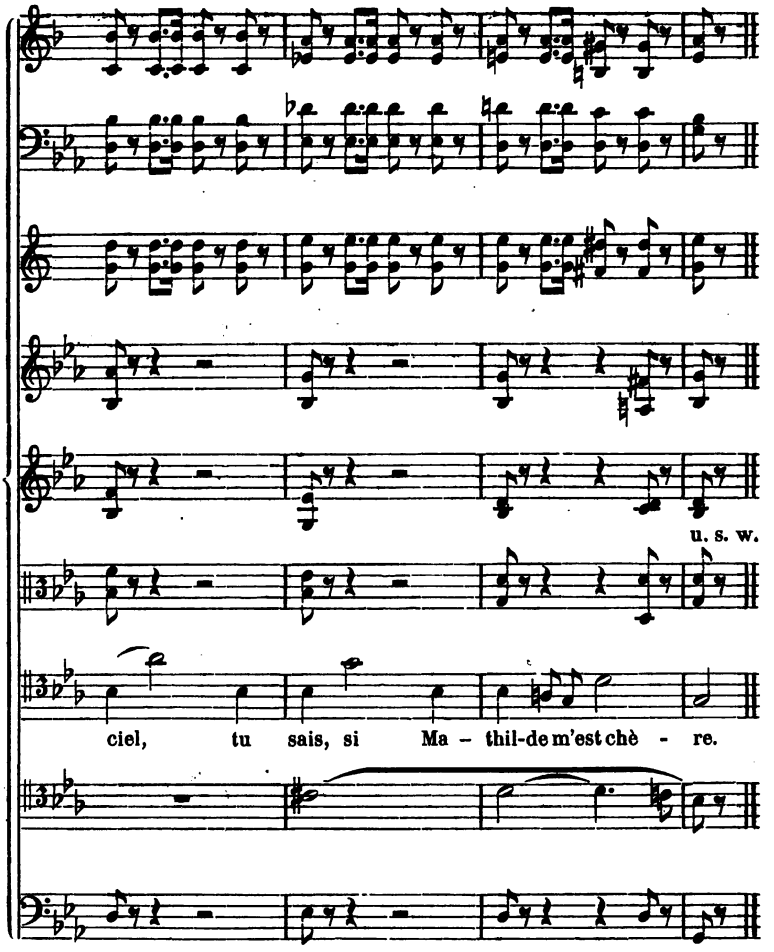
285.

Demnach wäre (dem Klange nach) das Kontra *B*  der tiefste Ton, das zweigestrichene $\overline{\overline{es}}$, $\overline{\overline{e}}$ oder allenfalls $\overline{\overline{f}}$  die höchsten auf einem Waldhorne (in entsprechender Stimmung) möglichen Töne. Wir können aber in der Kantilene über das zweigestrichene $\overline{\overline{c}}$ oder $\overline{\overline{des}}$ nicht hinausgehen, auch ist es gefährlich $\overline{\overline{cis}}$ (oder $\overline{\overline{des}}$) selbst auf einem Horne hoher Stimmung im piano frei einsetzen zu lassen, auch wenn das beregte $\overline{\overline{cis}}$ offener Naturton ist. So ist der folgende Horn-Eintritt in der Koda des ersten Satzes der siebenten Symphonie von Beethoven keineswegs leicht im zarten pianissimo zu geben:

286.



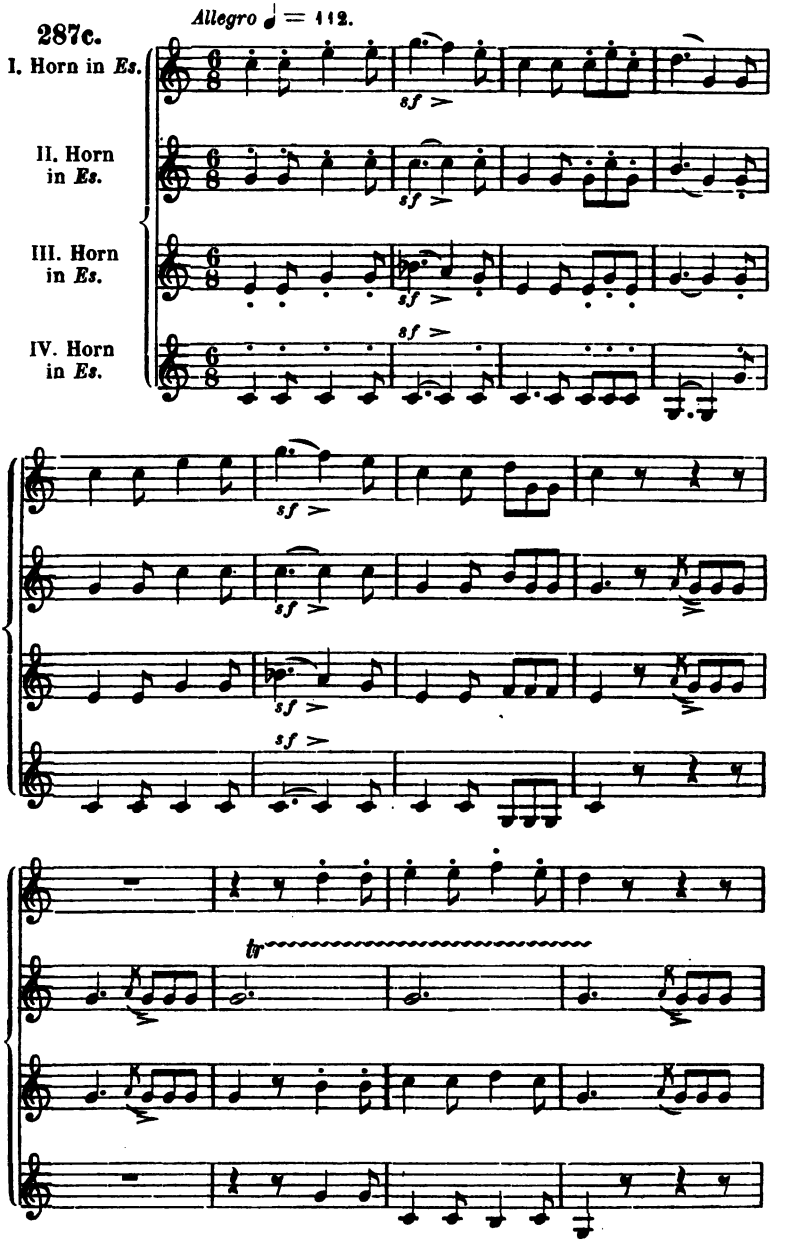
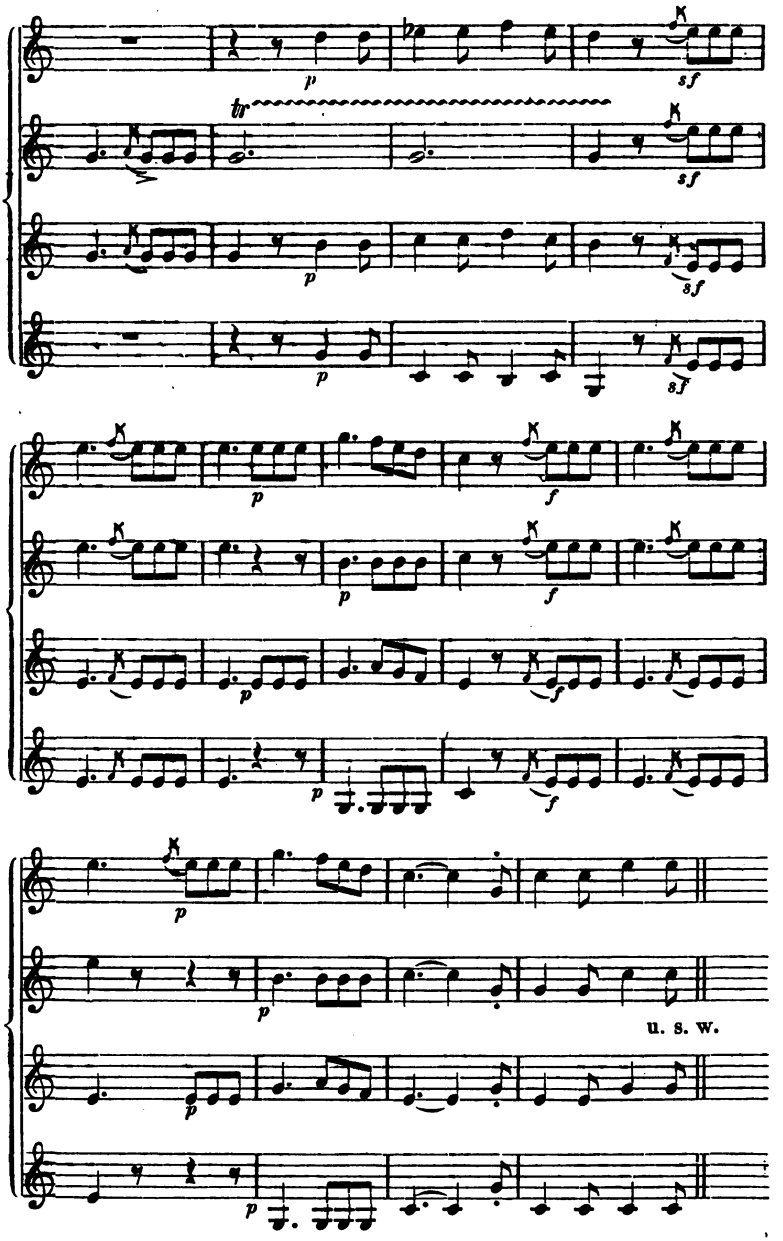
Dagegen ist die Schlussnote des folgenden Hornsolos, das hohe $\overline{\overline{des}}$ (dem Klange nach) durch Treiben des zuvor gehaltenen Naturtones leicht zu erhalten:

287a. Beethoven, Sinfonia eroica, Satz I.

Der Klangcharakter des Waldhorns ist in allen nicht gar zu hohen Stimmungen ein weicher und sanfter. Die Stimmungen *Es*, *E* und *F* sind die günstigsten; die letztere ist die für Solo-Kompositionen am Meisten bevorzugte Stimmung. Der Klang der Hörner mischt sich vortrefflich mit dem der Klarinetten und Fagotte, wie das folgende Beispiel zeigt:

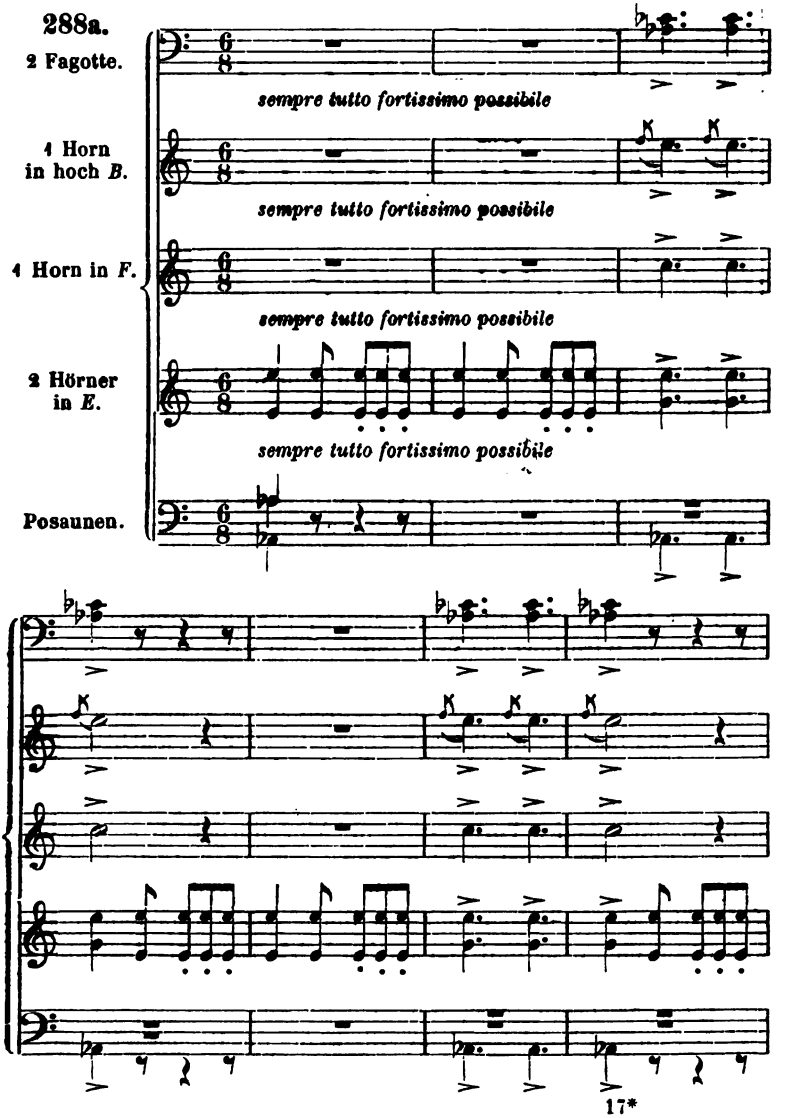
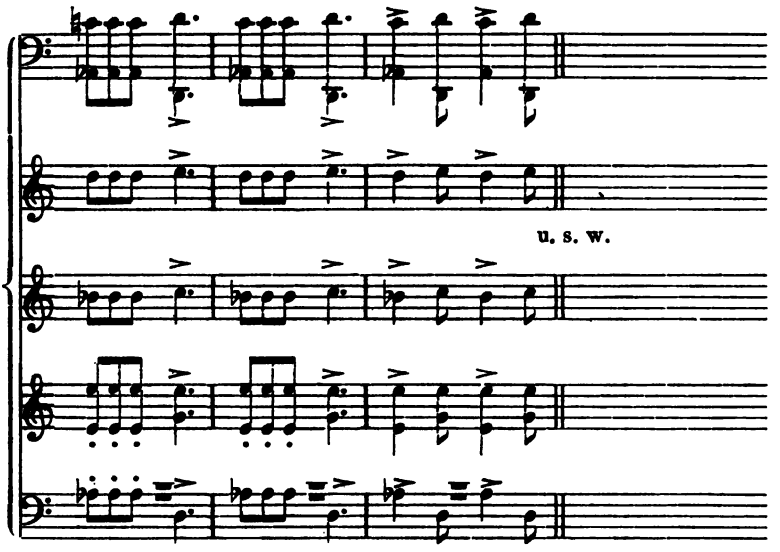
287b. Rossini, »Wilhelm Tell«, Akt I, No. 2.

sais, si Ma - thil - - - de m'est chè - re, ô
dolce
arco

Früher hatte man nur zwei Hörner im Orchester, und die alten Meister Haydn, Mozart u. A. begnügten sich damit. Beide Hörner standen meist in gleicher Stimmung; als Ausnahme erwähnen wir den ersten Satz der *g*-moll Symphonie von Mozart. Wir finden da ein erstes Horn in hoch *B* und ein zweites in *G*.

Man begnügte sich, die Naturtöne der Hörner als Füllnoten der Harmonie zu benutzen und nur wenige leicht zu intonirende halbgestopfte Töne zu dem gleichen Zwecke mitzuverwenden. Auch Beethoven hat sich in seinen Symphonien (mit Ausnahme der neunten) nur zweier Hörner bedient. Heutzutage findet man in jedem Koncert- und Opernorchester vier Hörner. Ein sehr einfaches

Sätzchen für 4 Hörner entnehmen wir dem ersten Akte der Oper »Tell« von Rossini:

287c.

Weber verstand es aufs Allerbeste, mit den Waldhörnern die herrlichsten Wirkungen hervorzubringen. Wir erinnern hier nur

an das Hornsolo zu Anfang der »Oberon«-Ouverture, an die Einleitung der Ouverture zum »Freischütz«, an den Jägerchor (No. 15) aus derselben Oper, an den Jägerchor (No. 18) aus dem dritten Akte der »Euryanthe«, an das obligate Horn im Liede des Meermädchens (No. 15) im »Oberon«, an die folgende Stelle aus der Wolfsschlucht-Scene (»Freischütz«, Finale des zweiten Aktes), welche das Vorüberziehen der wilden Jagd begleitet:

288a.

Im Forte des Orchestertutti wird man die Hörner vortrefflich zur Verstärkung der Harmonie in der Mittellage verwenden, wobei dann auch gelegentlich das vierte Horn den Bass mitgeben kann. Es würde aber einestheils unmöglich, anderentheils auch nicht wirkungsvoll sein, das vierte Horn etwa wie das zweite (beziehentlich dritte) Fagott andauernd mit dem Basse zu führen. Das erste Horn kann auch wohl stellenweise die Melodie verdoppeln. Wir verweisen hier wiederum auf Weber, beispielsweise auf die Tutti der Ouverturen zum »Freischütz«, zur »Euryanthe« u. a. m. Der Schüler wird dort die Verwendung von vier Waldhörnern im grossen Orchestertutti am Besten kennen lernen.

Wiewohl das Forte oder das Fortissimo eines einzelnen Hornes niemals die markige Kraft einer Trompete oder die mächtige Fülle einer Posaune entwickeln kann, so werden doch vier Hörner immerhin ein stattliches und — wenn sie zweckmässig gesetzt sind — sehr wohlklingendes Forte ergeben. Vier Hörner aber, welche *ff* im Einklange geführt werden, sind von ausserordentlicher Kraft und sie sind durch ein grosses Orchester durchdringend. Mendelssohn war der Erste, der vier Hörner all' unisono anwendete und damit eine neue und eigenartige Wirkung dieser Instrumente fand. Man sehe: Felix Mendelssohn Bartholdy, Symphonie No. 3, Op. 56, Finale, Allegro maestoso assai.

Der an und für sich weiche, edle Klang des Hornes wird rauher und gellender, wenn der Spieler den Schalltrichter nach oben

wendet. Dies wird vom Komponisten mit »Stürze hoch« oder »Stürze in die Höhe« besonders bezeichnet. Man sehe hierzu Joachim Raff's »Wald-Symphonie« (Op. 153), dritte Abtheilung ein.

Das Ventilhorn.

§ 31. Wie schon früher bemerkt war, gebrauchte man beim Waldhorn für gewisse Stimmungen Aufsteckbogen; diese, mit verschiedenen, oft kleinen Windungen versehen, erschwerten das Anblasen der Naturtöne. Diesem Übelstande, wie der Misslichkeit der gestopften Töne wurde durch die Erfindung Heinrich Stölzel's (um das Jahr 1814) abgeholfen. Der genannte Meister verfertigte zuerst ein Horn mit Büchsenventilen, vermittels derer man ein *F*-Horn beliebig in ein Horn tieferer Stimmung verwandeln konnte. Man gebraucht heutzutage allerorten fast ausschliesslich Hörner mit drei Ventilen; es ist für den Klang und die Behandlung des Instruments gleichgültig, welcher Art die Ventile sind, ob Büchsen-, Röhren- oder Cylinderventile. Die bevorzugten Stimmungen bei Ventilhörnern sind die in *F*, in *E*, und in *Es*. (Man sehe Rob. Schumann's Musik zu »Manfred«, Ouverture.)

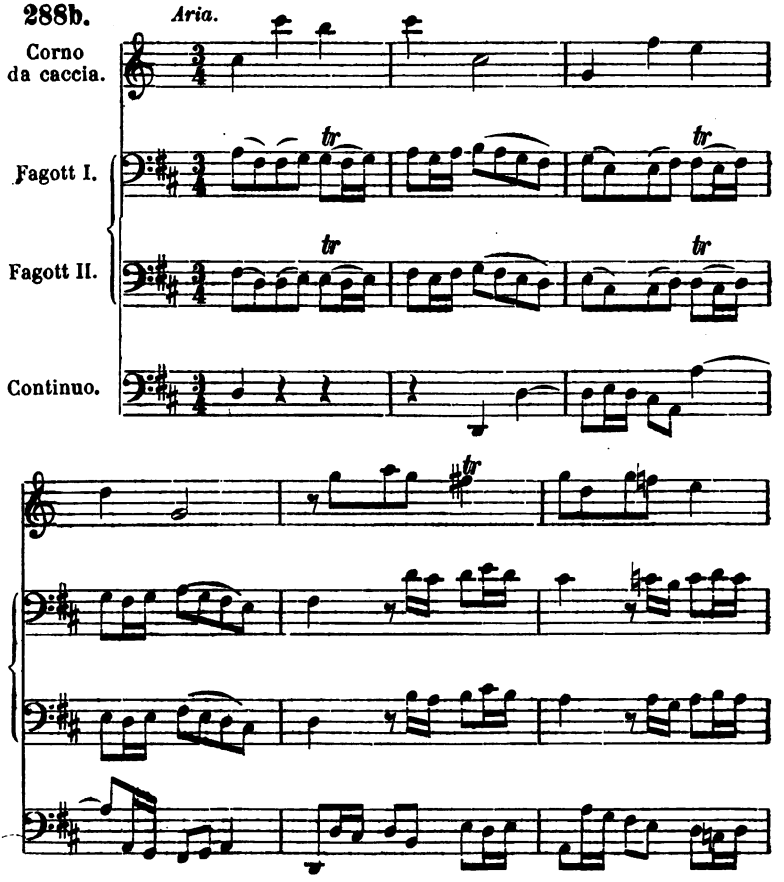
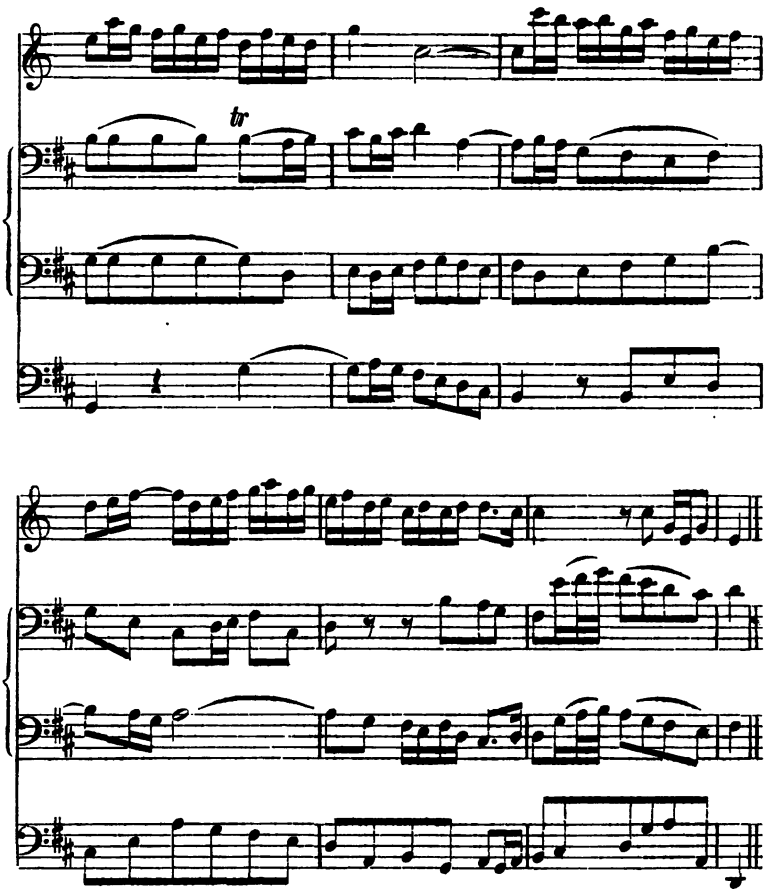
Es bleibt sich jedoch im Grunde genommen gleich, welche Stimmung der Komponist vorschreibt; die Herren Bläser werden sich doch am Liebsten des Hornes in *F* bedienen. Bei der grossen Gewandheit und Sicherheit im Transponiren, welche die Hornisten zumeist besitzen, kann der Komponist schreiben, wie es ihm bequem ist; er kann der richtigen Ausführung immer versichert sein, auch wenn der Bläser sich nicht genau an die vorgeschriebene Stimmung halten sollte.

In einer anderen Beziehung aber muss der Bläser sich ganz streng an die Vorschrift des Komponisten halten, wenn dieser nämlich gewisse Töne zu besonderer Wirkung als halb- oder ganz gestopfte Töne geblasen haben will. Dies muss der Komponist selbstverständlich alsdann genau bezeichnen. (Man sehe Beisp. 284.)

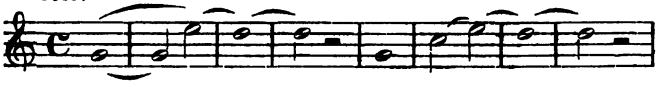
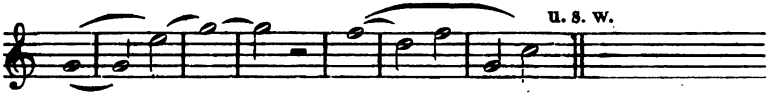
Die Konstruktion der Ventilinstrumente ist ebenso einfach wie sinnreich. In die Hauptwindung des Rohrs sind andere Rohrstücke gelegt, welche durch die Ventile geöffnet werden können. So lange man die Ventile nicht gebraucht, ist nur das Hauptrohr offen, und der Bläser kann das Instrument wie ein Waldhorn behandeln. Drückt er das sogenannte zweite Ventil nieder, so öffnet er ein Rohrstück, welches das Hauptrohr um soviel verlängert, dass dadurch die ursprüngliche Stimmung einen halben Ton tiefer wird. Das erste Ventil erniedrigt die ursprüngliche Stimmung um einen

ganzen Ton; Diese beiden Ventile gleichzeitig gebraucht erniedrigen demnach die Stimmung um eine kleine Terz. Dies kann man auch durch das Niederdrücken des dritten Ventils allein erzielen. Durch die verschiedenartige Benutzung der drei Ventile kann man ein *F*-Horn in ein *E*, *Es*, *D*, *Des*, *C* und *H*-Horn verwandeln.

Ausser den *E*- und *Es*-Bogen für Stimmungen, sind auch noch *G*- und *A*-Bogen für höhere Stimmungen beim Ventilhorn in Gebrauch, welche die Ansprache der hohen Töne erleichtern. So wird die folgende sehr schwierige Stelle aus der *H*-moll Messe von Bach, für Corno da caccia (Jagdhorn) auf *G*-Bogen leichter auszuführen sein, als auf *D*-Bogen, obschon die Arie »Quoniam tu solus sanctus« in *D*-dur geht, und die Hornparthie in *D*-Stimmung geschrieben ist.

288b. *Aria.*

Leider aber verliert der Klang des Hornes in dem Masse an Weichheit und Wohllaut, jemehr Ventile gleichzeitig gebraucht werden. Eine Hornsolostelle, welche im Verlaufe eines Musiksatzes in zwei verschiedenen Tonarten vorkommt, jedesmal von einem anderen Waldhorn in der geeigneten Stimmung geblasen, wird eine ungleich schönere Wirkung hervorbringen, als wenn sie von ein und demselben Ventilhorne in beiden Tonarten ausgeführt würde. Ein Jeder kann sich leicht davon überzeugen; nehmen wir z. B. die folgende Melodie:

289. Solo.

Horn in *G*.

Denken wir, dass diese Stelle im ersten Theile eines Satzes in *G*-dur von einem ersten Waldhorne in *G*, im zweiten Theile vom dritten Waldhorn in *C* geblasen würde, so wird die Klangwirkung eine weit schönere sein, als wenn die beregte Stelle in beiden Tonarten von einem Ventilhorne ausgeführt würde.

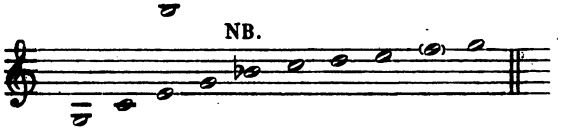
Abgesehen davon, dass die Klangschönheit des Ventilhornes eine geringere wird, jemehr Ventile in Anwendung gebracht werden, so ist auch alsdann die Reinheit der Intonation gefährdet. Ein geschickter Bläser wird zwar in diesem Falle nachzuhelfen wissen, er wird rein intoniren, aber er kann nicht verhindern, dass der Klang des Hornes in dem Masse rauher und weniger edel wird, je mehr Ventile er zur Erniedrigung der ursprünglichen Stimmung des Instruments in Anwendung bringen muss.

Diesen nicht wegzuläugnenden Nachtheilen gegenüber bietet das Ventilhorn den Vortheil einer vollkommenen Tonleiter mit allen chromatischen Zwischentönen vom Kontra-*B* bis zum zweigestrichenen *es*. Man muss jedoch mit den tiefsten Tönen, wenn sie nicht offene sind, vorsichtig verfahren, und sie werden nur im Forte eines Tutti gut zu gebrauchen sein. Der Schüler wolle immer bedenken, dass ein Ventilhorn nichts anderes ist als ein Horn, welches sich ausser seiner ursprünglichen Stimmung noch in sechs andere Stimmungen bringen lässt. Schnelle diatonische oder chromatische Tonfolgen werden nie gute Wirkung machen, obschon sie auf dem Ventilhorne auszuführen sind; sie sind aber der Natur des Instruments nicht angemessen.

Der Tonsetzer unserer Zeit muss geradezu auf das Waldhorn Verzicht leisten, da das Ventilhorn allerorten allgemein im Gebrauche ist.

Die Trompete (ital. Clarino oder Tromba).

§ 32. Die Trompete ist ebenfalls nur noch als Ventilinstrument in Gebrauch. Die offenen Töne der Trompete sind mit Ausnahme des tiefen (kleinen) *c* dieselben wie die des Hornes.

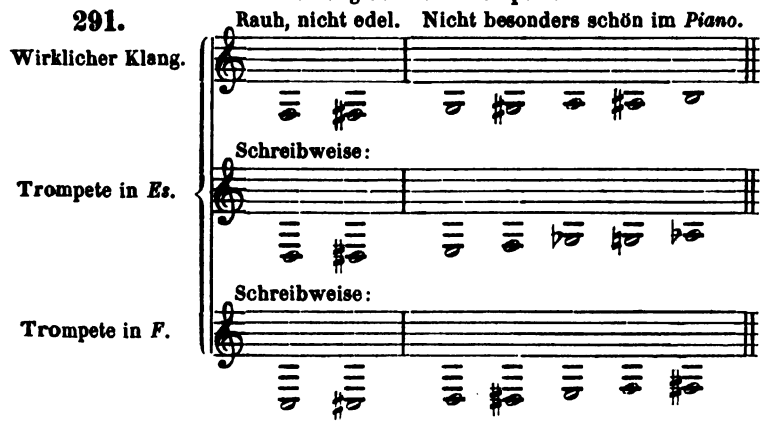
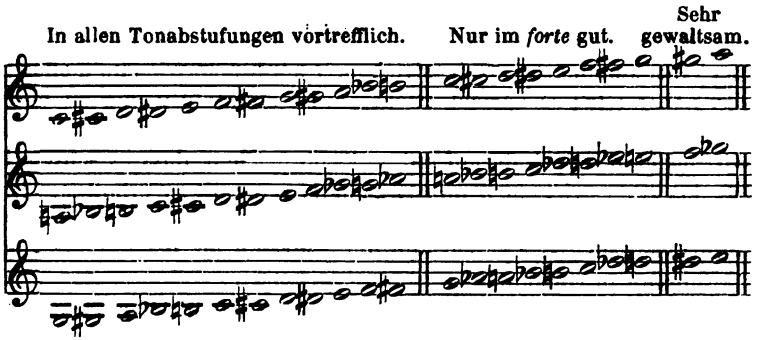
290. 

Das mit NB. bezeichnete eingestrichene $\bar{b}$ ist ein wenig zu tief; das eingeklammerte zweigestrichene $\bar{\bar{f}}$ kann man wie einen offenen Ton behandeln; es spricht leicht an, ist aber ein wenig zu hoch. Der Bläser weiss in beiden Fällen die Intonation zu verbessern; wir möchten jedoch darauf aufmerksam machen, dass es schwierig ist, das eingestrichene *b* im piano oder pp rein zu erhalten. Die Ventiltrompete unterscheidet sich im Klange fast gar nicht von der Naturtrompete. Wir geben nun die Tonreihe an, welche der Ventiltrompete zu Gebote steht.

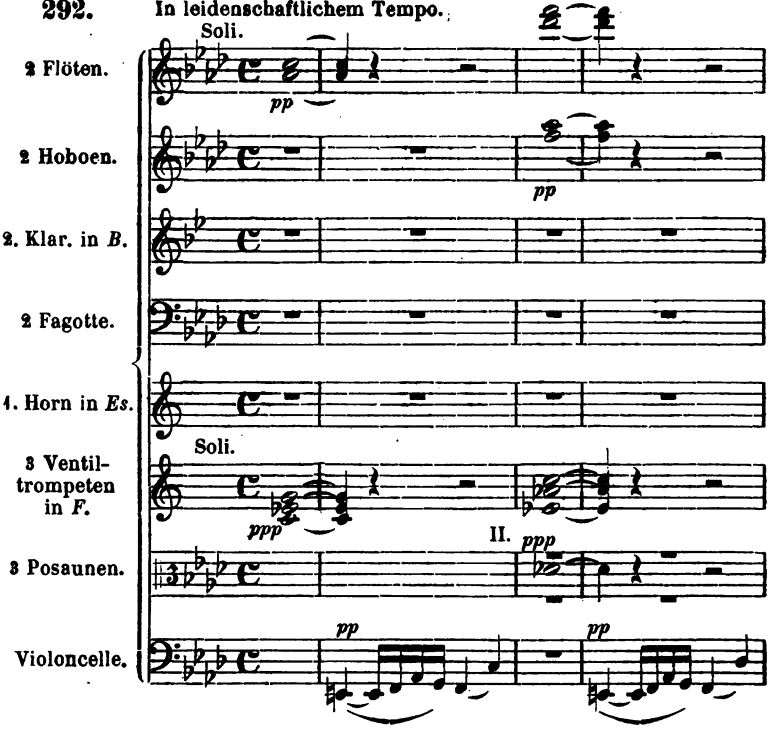
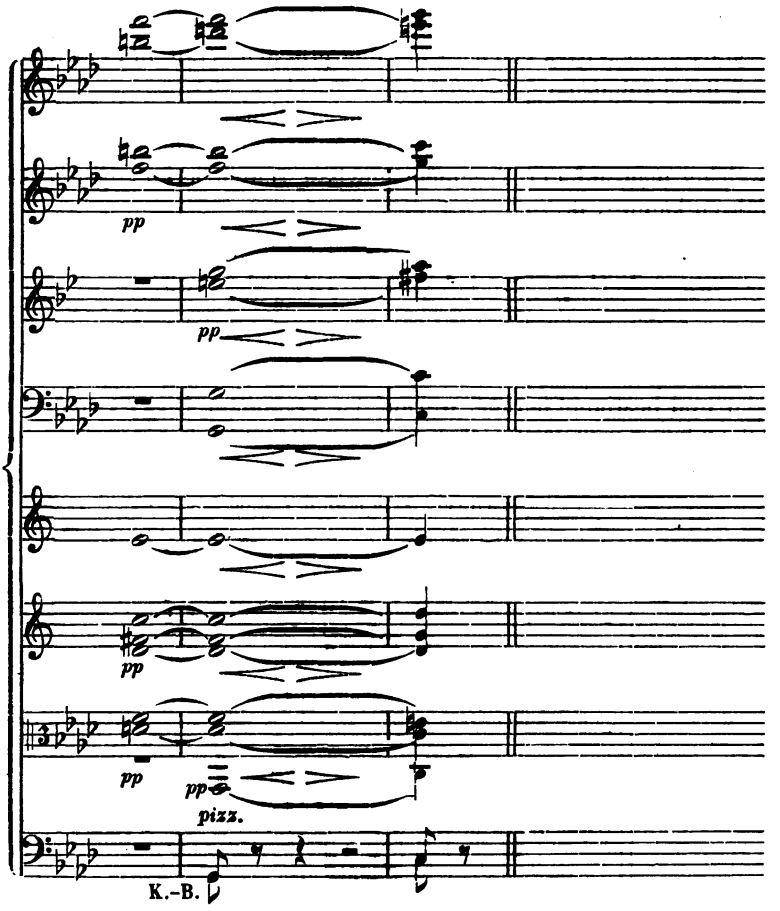
Der Tonumfang, innerhalb dessen man für die Ventiltrompete schreiben kann, erstreckt sich dem Klange nach vom kleinen *f* bis zum zweigestrichenen $\bar{\bar{a}}$ und allenfalls noch $\bar{\bar{b}}$ und $\bar{\bar{h}}$. Die Töne über dem zweigestrichenen $\bar{\bar{c}}$ kann man nicht gut mehr im piano fordern; die Töne über dem zweigestrichenen $\bar{\bar{g}}$ wird man selbst im Fortissimo nicht mehr frei einsetzen lassen. Wenn die alten Meister Bach und Händel die Töne über dem zweigestrichenen $\bar{\bar{g}}$ sowohl in Accordfiguren, wie in stufenweiser Bewegung sogar bis ins dreigestrichene $\bar{\bar{\bar{d}}}$ hinauf schrieben, so mögen ihnen wohl anders gebaute Trompeten zur Verfügung gestanden haben, als unsere heutigen.

Die beste Stimmung der Ventiltrompete ist in *Es*; in dieser erklingen alle Töne eine kleine Terz höher als sie geschrieben sind. Es werden aber auch Ventiltrompeten in anderer Stimmung angewendet, doch wird ausser der in *Es*, die in *F* die gebräuchlichste sein. In letzterer Stimmung erklingen alle Töne eine reine Quarte höher, als sie geschrieben werden. Man schreibt für die Trompete stets im *G*-Schlüssel.

Tonumfang der Ventiltrompete:

291.



Man hat im Orchester gewöhnlich zwei Trompeten, eine erste und eine zweite, zuweilen auch drei. Der Klang des Instrumentes ist besonders in der Mittellage edel und kräftig. Ausser den bekannten Accordfiguren, die man der Trompete gern giebt, dient das Instrument im Orchester auch wesentlich zur Festigung des Rhythmus. Ein eigentliches Piano ist seiner Natur weniger angemessen; es können aber eigenthümliche Wirkungen durch das Piano der Trompeten hervorgebracht werden, z. B.:

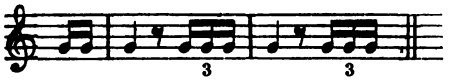
292. Rob. Schumann, Ouverture zu »Manfred«, op. 115.



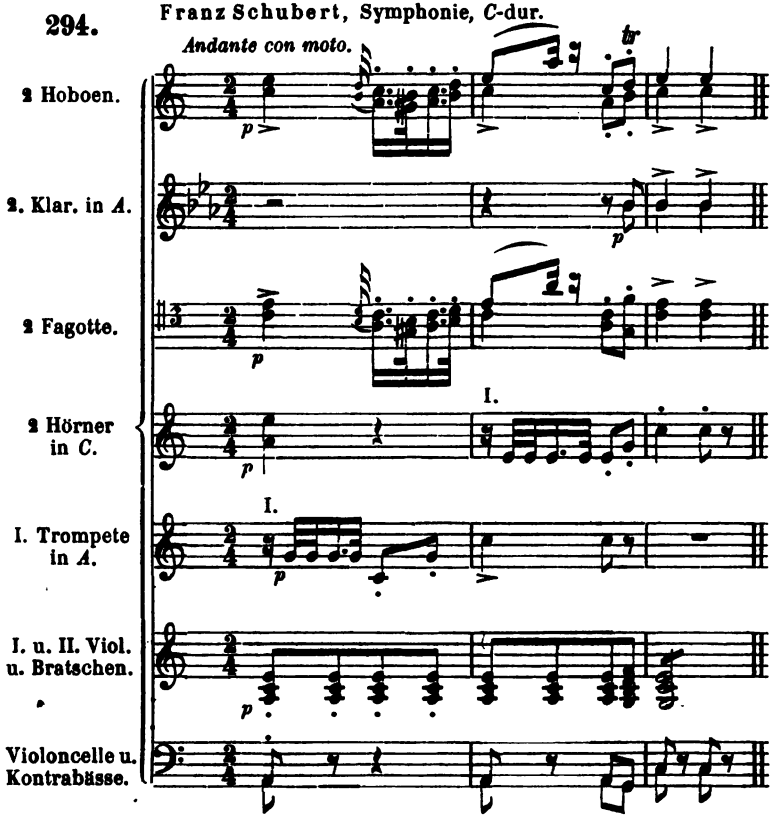
Von schöner Wirkung sind einzelne von den Trompeten piano ausgehaltene Fülltöne der Harmonie im Tutti, wie man die Ventiltrompeten überhaupt im Vereine mit den Hörnern zur Füllung der Harmonie verwenden kann. Zur Verstärkung der Melodie eignet sich die Trompete nur in der langsamen, getragenen Kantilene. Selbstverständlich wird man sie alsdann nur in der besten Mittellage beschäftigen und über das zweigestrichene $\bar{\bar{e}}$ (dem Klange nach) nicht hinausgehen.

Die ausserordentliche Gewalt der hohen Trompetentöne kann der Schüler leicht ermessen, wenn er sich die Koda des Finales von Beethoven's siebenter Symphonie (*A*-dur) ins Gedächtniss zurückruft. Das Fortissimo der beiden Trompeten in *D* auf dem hohen

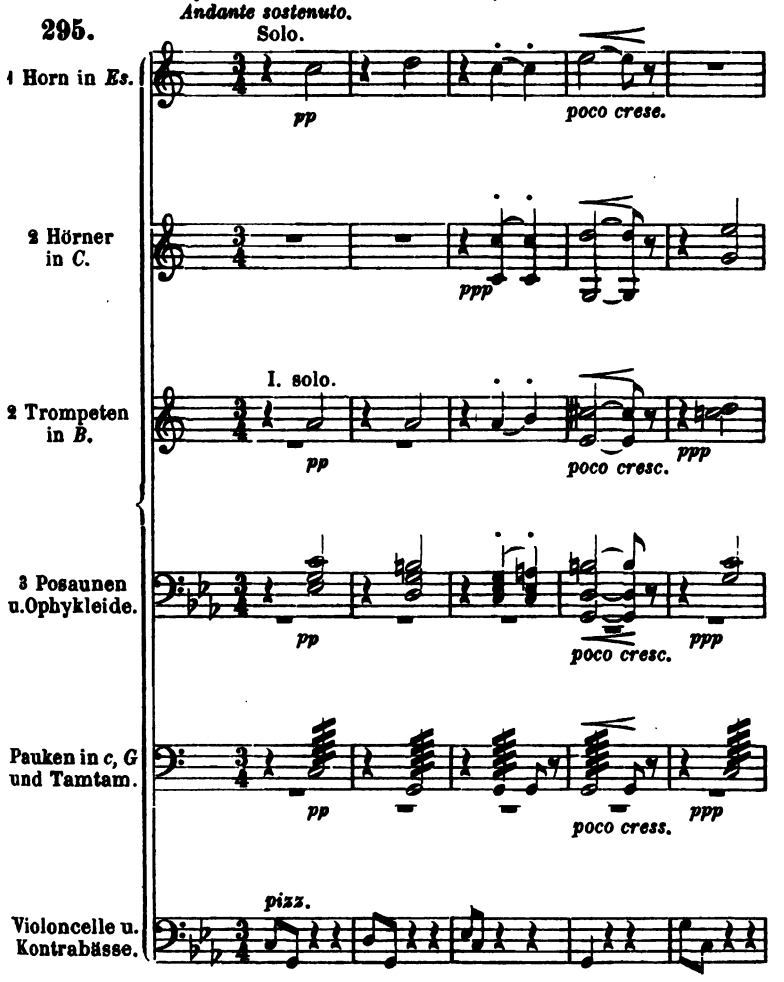
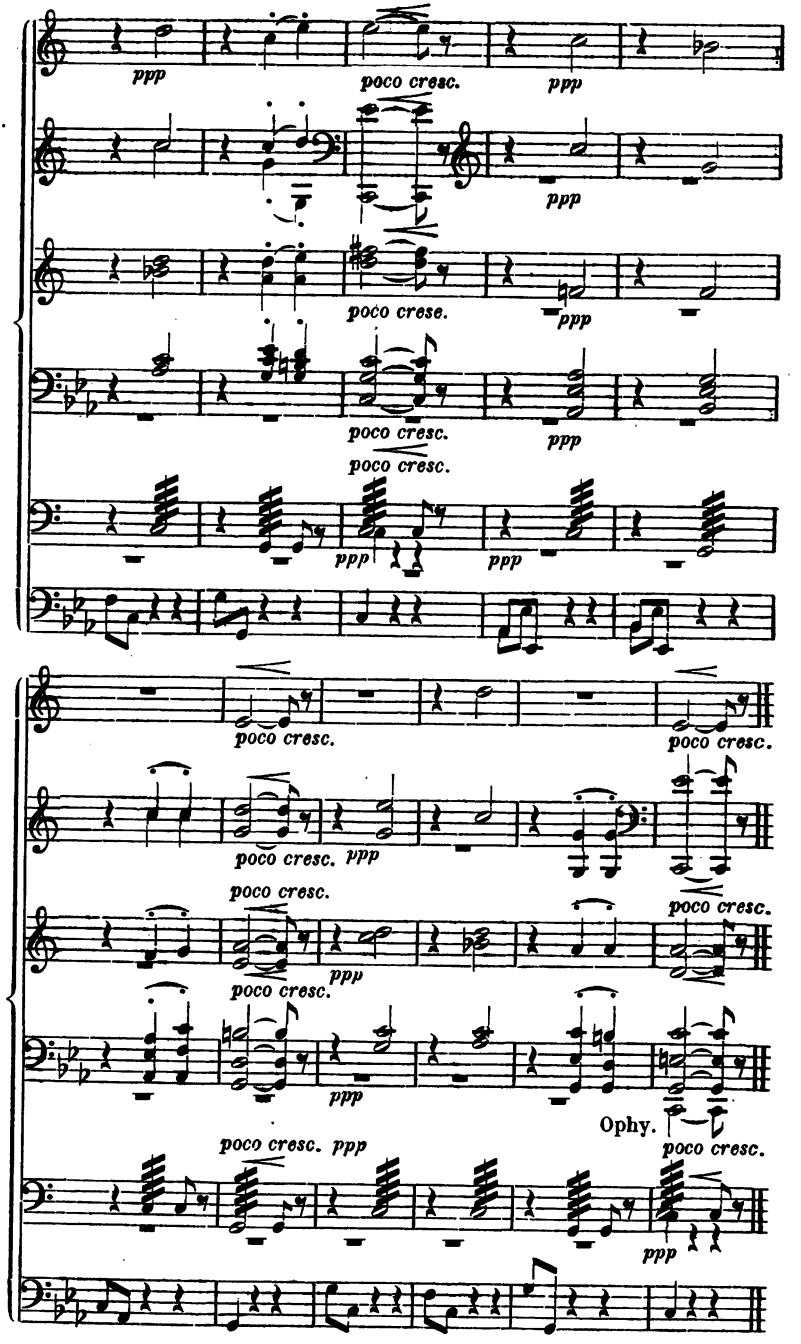
zweigestrichenen $\overline{\overline{f}}$ (dem Klange nach also $\overline{\overline{g}}$,) 39 Takte vor dem Schlusse des Satzes erschallt mit der grössten Kraft in dem Jubel des Bacchantenzuges.

Das Markige des Trompetenklanges giebt dem Rhythmus die grösstmögliche Bestimmtheit; dazu kommt die Leichtigkeit, mit welcher man auf der Trompete gewisse Tonwiederholungen ausführen kann, z. B.:

293.

Dergleichen Rhythmen sind eine besondere Eigenthümlichkeit der Trompete; sie kommen auf dem Horne (zumal im piano) nicht so klar und bestimmt heraus, wie auf der Trompete. Dies ist aus dem folgenden Beispiele, welches wir als allgemein bekannt voraussetzen dürfen, leicht zu ersehen.

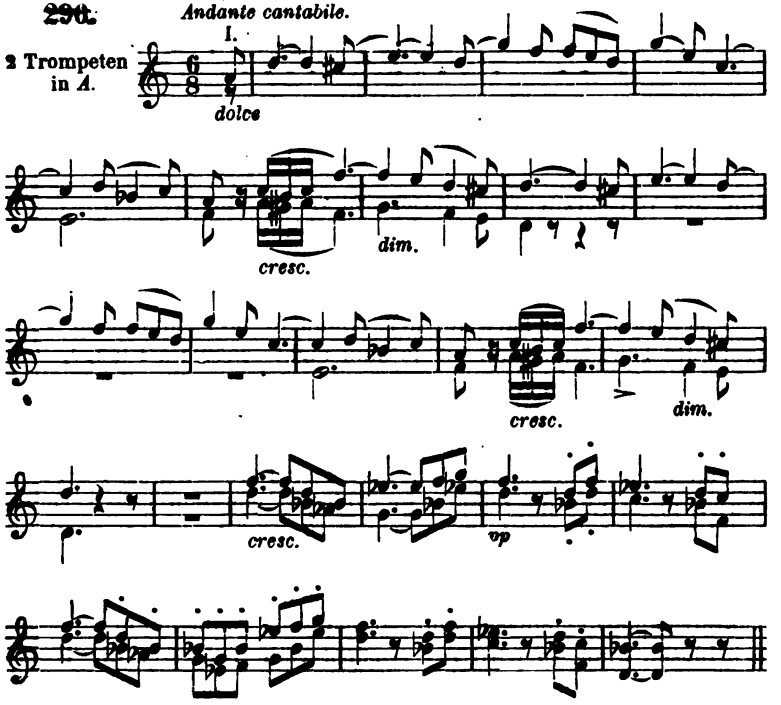
294. Franz Schubert, Symphonie, *C*-dur.

Gleich wie die Hoboe bei der Vermischung mit anderen Holzblasinstrumenten durch die ihr eigenthümliche Schärfe des Klanges immer eine gewisse Besonderung beibehält, so wird der markige Klang der Trompete auch in der Verbindung mit anderen Messinginstrumenten immer ein wenig hervortreten und sich nicht so vollkommen mischen, wie dies bei Hörnern und Posaunen der Fall ist. Treten die Trompeten in Verbindung mit den letztgenannten Instrumenten auf, so wird der ersten Trompete die Führung der Melodie anheimfallen.

Meyerbeer, »Robert der Teufel«, Procession der Nonnen.

295.

ppp
poco cresc.
ppp
ppp
poco crese.
ppp
poco cresc.
ppp
poco cresc.
ppp
ppp
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc. ppp
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
ppp
ppp
Ophy.
poco cresc.
poco cresc. ppp
ppp

Ein anderes Beispiel einer melodieführenden Trompetenstimme entnehmen wir gleichfalls der Oper »Robert der Teufel«. Die Begleitung wird ebenfalls durch vier Hörner, drei Posaunen, Ophykleide, Pauken, Violoncelle und Kontrabässe gegeben.

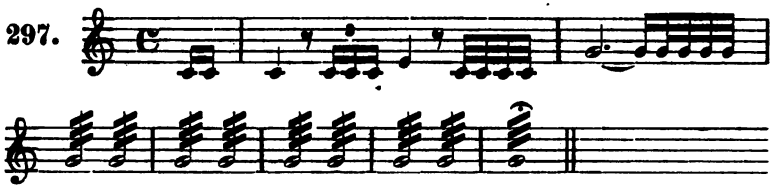
Meyerbeer, »Robert der Teufel«, Akt V.

296.

Aus den Beispielen 295 und 296 kann der Schüler ersehen, dass Meyerbeer, obschon er Ventiltrompeten für die Ausführung der beregten Stellen in Anspruch nimmt, dennoch für diese Instrumente (mit Ausnahme weniger Noten) so schreibt, wie man auch für Naturtrompeten schreiben würde, ferner, dass die Melodie nur bis zum zweigestrichenen $\bar{\bar{e}}$ (dem Klange nach) geführt ist, dass der Charakter der Melodie ein ernster, dass diese selbst eine getragene ist.

Die verschiedenartigen Accordfiguren (Fanfaren), welche auf der Trompete leicht ausführbar und ihr eigenthümlich sind, können wir als allgemein bekannt voraussetzen. Der Schüler hört sie allerorten, auch in ernster Koncert- und Opern-Musik, wie in Beethoven's Ouverturen zu »Leonore«, Rich. Wagner's »Tannhäusermarsch«, in Mendelssohn's Hochzeitsmarsch aus dem

»Sommernachtstraum«, im Finale der dritten Symphonie von Rob. Schumann u. a. m.

Triller sind in der Mittellage auf der Ventiltrompete nicht schwierig; dagegen ist eine längere Tonwiederholung durch »Zungenschlag« sehr schwer. Stellen, wie die folgende:

297.

sind nur von vorzüglichen Bläsern zu verlangen.

In der Militär-Musik gebraucht man Ventiltrompeten in den verschiedenen Stimmungen, von tief *B*, *Es*, *F* und hoch *B*; die in *Es* oder *F* sind aber die besten.

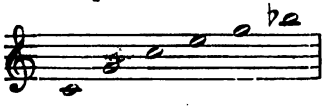
Man kann zwar auch auf der Trompete halb- und sogar ganz gestopfte Töne haben, allein sie sind nicht schön im Klange, und sie sind heutzutage, wo man überhaupt nur noch Ventiltrompeten in den Koncert- und Theater-Orchestern findet, vollkommen entbehrlich. Bevor die Ventiltrompete in Gebrauch kam, benutzten die alten Meister von Haydn bis Mendelssohn und Schumann meist nur die offenen und einige, von den hohen Tönen aus leicht zu erhaltende, halbgestopfte Töne. Man wird gut thun, auch beim Gebrauche der Ventiltrompete dem Charakter und der Natur der Trompete gemäss zu schreiben. Obschon man auf der Ventiltrompete diatonische und chromatische Tonfolgen mit Sicherheit blasen kann, so wird der einsichtsvolle Tonsetzer die Trompetenstimmen doch nicht in gleicher Weise etwa behandeln, wie die der Flöten, Oboen oder Klarinetten.

Ausser den Ventiltrompeten und Ventilhörnern sind in der Militär-Musik noch einige andere Ventilinstrumente in Gebrauch; diese sind: die Kornetts, das Tenorhorn, der Baryton und die Tuba, welches letztgenannte Instrument die früher gebräuchliche Ophykleide vollkommen verdrängt hat und nunmehr auch in allen Koncert- und Opern-Orchestern als tiefster Bass der Messinginstrumente zur Anwendung kommt.

Die Kornetts (ital. Cornetti)

haben die folgenden leicht ansprechenden Naturtöne:

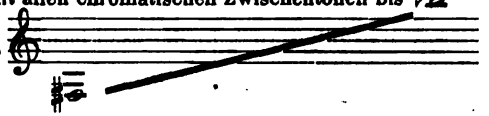
298a.



Der Tonumfang, innerhalb dessen man für die Kornetts in allen ihren verschiedenen Stimmungen schreiben kann, erstreckt sich vom kleinen *fis* (allenfalls auch *f* oder *e* darunter) bis zum zweigestrichenen $\overline{b}$ (dem Klange nach).

Mit allen chromatischen Zwischentönen bis $b\overline{a}$

298b.



Die Noten werden immer im *G*-Schlüssel geschrieben; man hat meistentheils Kornetts in *C* und in *Es*, welche letztere Stimmung den Vorzug verdient. Ausserdem sind die Kornetts in *B* und *A*, welche man auch »Flügelhörner« nennt, als besonders für die Melodieführung geeignet, allgemein in Gebrauch. Das Kornett in *A* wird durch ein Einsatzstück vom *B*-Kornett gewonnen und ist demnach kein besonderes Instrument. Man gebraucht ferner das Alt-Kornett oder Alt-Flügelhorn in den Stimmungen *F* und *Es*; von der letzteren Stimmung kann man auch durch Einsatzstück das Alt-Kornett in *D* erhalten. Die Töne dieser Kornetts erklingen in den verschiedenen Stimmungen so, wie wir dies in Beispiel 299 zeigen. Wir müssen aber ausdrücklich bemerken, dass die Töne der Mittellage, dem Klange nach vom kleinen *b* bis zum zweigestrichenen $\overline{es}$, stets die reinsten und besten sind.

299.

Kornett in *C*.

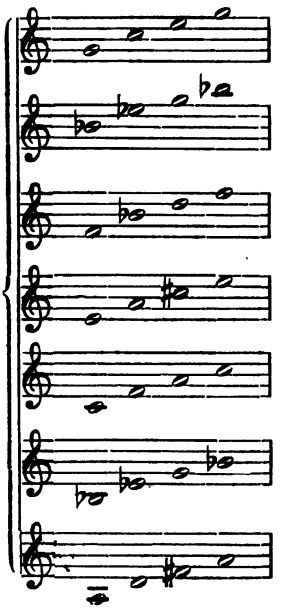
Kornett in *Es*.

Kornett in *B*.

Kornett in *A*.

Alt-Kornett in *F*. (Flügelhorn).

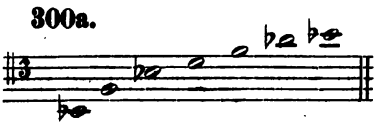
Alt-Kornett in *Es*.

Alt-Kornett in *D*.

Nicht transponirende Ventilinstrumente sind:

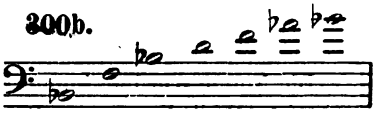
Das Tenorhorn in B,

dessen Umfang (in den offenen Tönen notirt) vom grossen *B* bis zum eingestrichenen $\bar{b}$ reicht. Man schreibt die Noten zuweilen im Tenorschlüssel, bisweilen auch im Bassschlüssel.

300a.



300b.



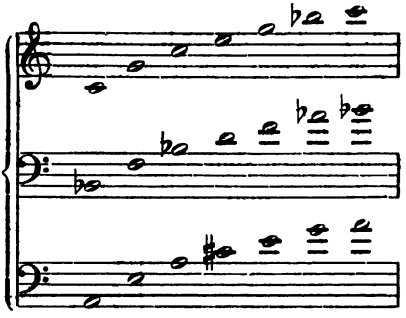
Mitunter werden der Bequemlichkeit halber (um die vielen Nebenlinien über dem Systeme zu sparen) die Noten im *G*-Schlüssel, dann aber stets eine grosse None höher geschrieben, als sie klingen. Dies ist auch beim Tenorhorn in *A* zuweilen der Fall; die Noten klingen alsdann eine kleine Decime tiefer, wie Beisp. 301 zeigt.

301.

Schreibweise.

Wirklicher Klang. Tenorhorn in *B*.

Tenorhorn in *A*.

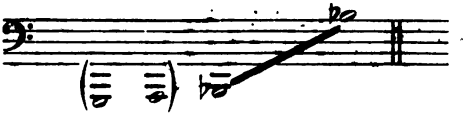


Der Baryton

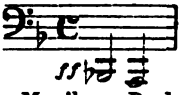
hat den gleichen Tonumfang wie das Tenorhorn in *B* und steht gleichfalls in *B*; seine offenen Töne sind dieselben, wie sie in den Beispielen 300 a und 300 b zu sehen sind. Man schreibt aber für den Baryton stets im Bassschlüssel, und ist derselbe daher stets ein nichttransponirendes Instrument.

Die Tuba

findet man in den Stimmungen von *F*, *C* und *B*, zuweilen auch in *Es*. Man betrachtet aber dieses Instrument stets als ein nichttransponirendes und schreibt die Töne so wie sie klingen. Der beste Umfang dieses tiefsten aller Messinginstrumente beträgt etwa zwei Oktaven vom Kontra *B* (allenfalls auch *A* und *G*) bis zum kleinen *b*

302. 

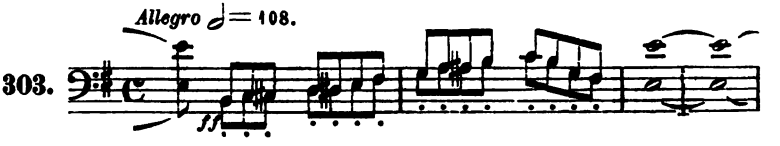
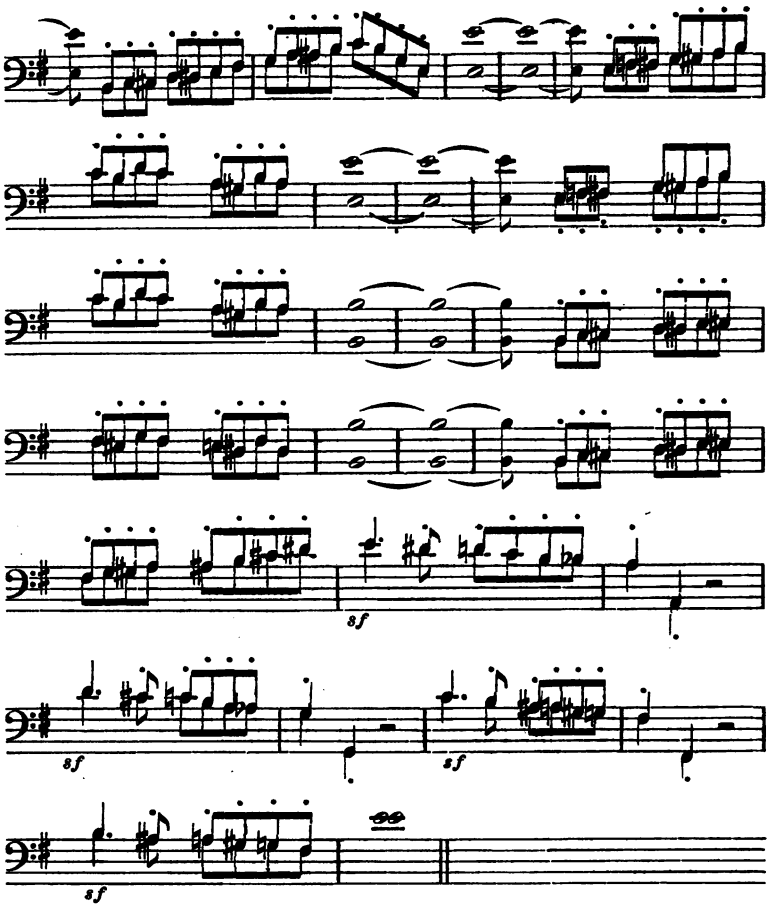
mit allen chromatischen Zwischentönen. Da man jedoch die hohen Töne besser von den Posaunen haben kann, so wird man den Umfang in der Höhe wohl nur bis zum kleinen *e* in Anspruch nehmen.

Die Tuba ist sehr geeignet zu den im Orchester üblichen drei Posaunen die vierte (Bass-) Stimme zu übernehmen; zuweilen wird sie auch mit der dritten Posaune im Einklange geführt. Von besonders charakteristischer Wirkung ist der Eintritt der Tuba (ohne die Posaunen)  in dem Hymnus der Geister Ariman's (No. 7 der Musik zu Rob. Schumann's »Manfred«-Musik) bei den Worten »Pest ist sein Schatten«.

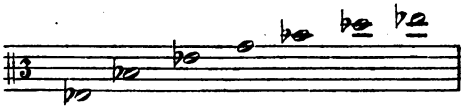
Da die eigentliche Bassposaune jetzt nicht mehr im Orchester zu finden ist, so ist die Tuba, deren Umfang in der Tiefe noch um einige Töne weiter reicht, ein für das grosse Orchester unentbehrliches Instrument geworden; sie ist anderen nicht mehr vorkommenden Bassinstrumenten, der Ophykleide, dem Bombardon und dem Serpent in Klangfülle und Schönheit des Tones überlegen.

Die Posaune (ital. Trombone).

§ 33. Man hatte früher stets drei verschiedene Posaunen im Orchester, die Alt-, Tenor- und Bassposaune. Die Letztere ist nicht mehr im Gebrauch und wird — wie schon oben bemerkt — durch die Tuba trefflich ersetzt. Auch die Altposaune wird immer seltener, da man deren hohe Töne, das eingestrichene $\overline{b}$, $\overline{h}$ und $\overline{\overline{c}}$ viel besser durch die Ventiltrompete haben kann. Man wird daher am Besten thun, wenn man drei Tenorposaunen vorschreibt, von denen die eine den obersten, die zweite den mittleren, die dritte den tiefsten Part übernimmt. Dieses Verfahren verdient den Vorzug, weil die drei Instrumente gleichen Klang, gleiche Kraft wie gleiche Stimmung haben, und deren Behandlung die gleiche ist. Stellen, wie sie Rossini in der Ouverture zu »Tell« für die Posaunen all' unisono schreibt,

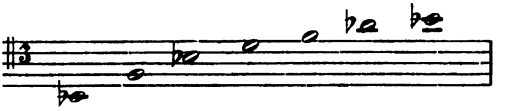
303.

sind für die kleinere Altposaune leichter und weniger ermüdend als für die grössere Tenor- und Bassposaune.

Der Schüler möge sich die drei verschiedenen Posaunen als drei grössere Trompeten-Instrumente vorstellen, deren Rohr, aus zwei in einander geschobenen Stücken bestehend, vermittels eines Zuges verlängert werden kann. Solcher »Auszüge« giebt es sechs und ein jeder derselben vertieft das Instrument um je einen halben Ton. Da nun die Altposaune bei vollkommen ineinander geschobenem Rohre die folgenden Naturtöne besitzt,

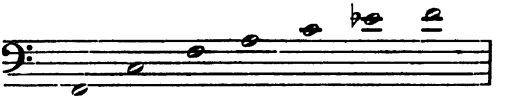
304. 

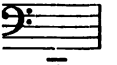
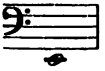
so kann man vom kleinen *b* aus mit dem ersten Auszuge das darunter liegende *a*, mit dem zweiten Zuge *as*, mit dem dritten *g*, mit dem vierten *fis*, mit dem fünften *f* und mit dem sechsten *e* haben.

Die Tenorposaune steht in *B* und hat bei geschlossenem (fest ineinandergeschobenem) Rohre die folgenden offenen Töne:

305. 

Die Bassposaune steht in *F* und hat die folgenden Naturtöne:

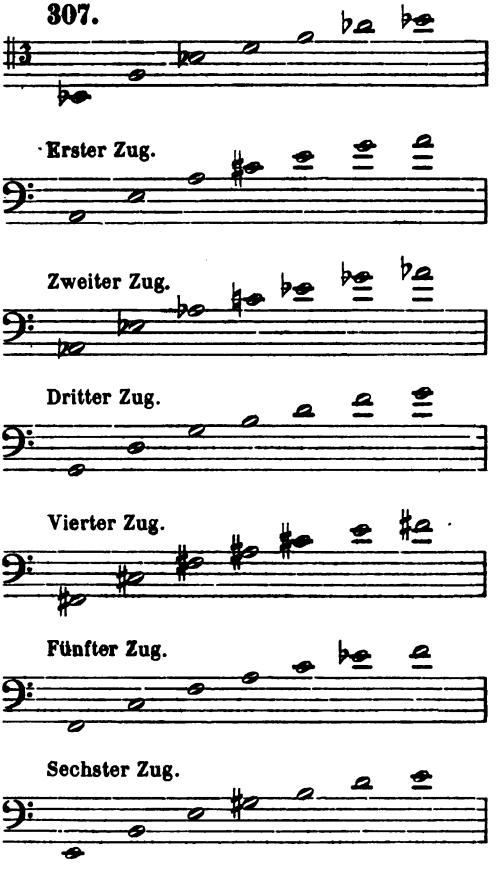
306. 

Man könnte demnach auf der Bassposaune vom grossen *F* aus mit dem sechsten Zuge das Kontra-*H* erreichen. Es ist aber nicht rathsam, für die Tenorposaune und für die noch grössere Bassposaune den sechsten Zug in Anspruch zu nehmen, weil das Rohr alsdann soweit auseinandergezogen wird, dass der Bläser den tiefsten Ton nicht mehr so sicher und rein intoniren kann, als andere Töne. Wir erinnern uns im Augenblicke auch nicht, dass die alten Meister für die Bassposaune tiefer als bis zum grossen *C* geschrieben haben; man kann aber, falls man nicht lieber Tuba mit dazuzieht, für die Tenorposaune gelegentlich das grosse *E* setzen.

Da man, wie schon bemerkt wurde, die hohen Töne der Posaune besser durch die Ventiltrompete, die tiefen durch die Tuba erlangen kann, so wird man gut thun, sich im Satze für die Posaunen auf die Tonreihe vom grossen *G* (allenfalls auch *F*) bis zum eingestrichenen $\bar{a}$ zu beschränken. Innerhalb dieser Skala kann man auf jeden chromatischen Zwischenton mit Sicherheit rechnen.

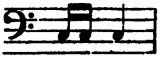
Den äussersten Grad von Geschwindigkeit, welchen man der Posaune zumuthen kann, ersehen wir aus Beisp. 303. Es sind dies die Achtelnoten im Allegro $\frac{2}{4}$ = 108. Der Schüler wolle aber bedenken, dass diese Stelle vorwiegend chromatischer Natur, und darum leichter auszuführen ist als diatonische Figuren, oder als Sprünge, welche nicht in der Reihe der offenen Töne liegen und welche bei einem jeden Auszuge vorhanden sind. Die unter

Beisp. 305 notirten offenen Töne der Tenorposaune werden demnach sich in folgenden Tonreihen finden lassen:

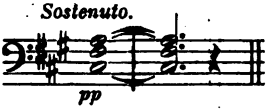
307.



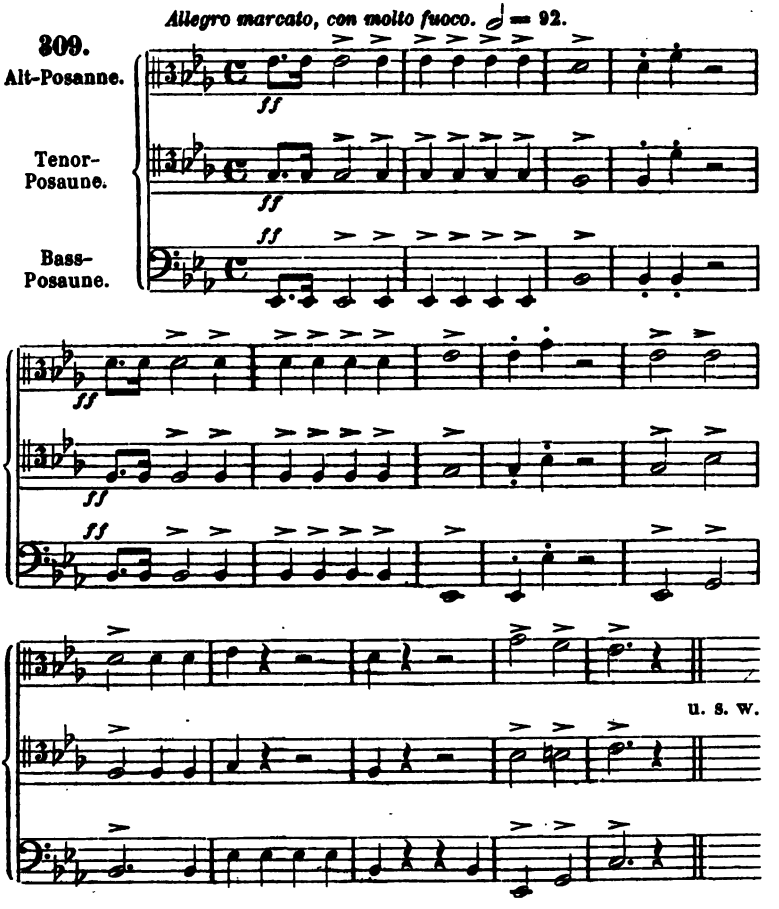
Aber auch bei Sprüngen innerhalb dieser Tonreihen wolle man die Geschwindigkeit von Achtelnoten im Allegro moderato nicht überschreiten. Ebensowenig darf man die Posaunen andauernd beschäftigen, da sie sehr viel Athem erfordern. Der Bläser braucht Zeit, um die Lungenkraft wieder zu gewinnen und um den beim Blasen in das Rohr gedrungenen Speichel wieder ausfliessen zu lassen. Auch hüte man sich, den Posaunen übermässig lang auszuhaltende Noten zuzutheilen.

Die Technik der Posaune ist übrigens so entwickelt, dass selbst Triller in den höheren Tönen ausführbar sind; auch Tonwiederholungen wie  kommen sicher, wenn auch nicht ganz

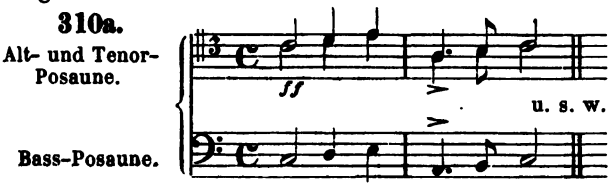
so scharf wie auf der Trompete heraus. Die Verwendung der drei Posaunen im Orchester kann eine sehr vielseitige sein. Gewöhnlich führt man sie im dreistimmigen Satze; die Wirkung wird eine andere sein, je nachdem man im piano den Satz in enger Lage tief, oder in weiter Lage im Forte schreibt. Der pp-Eintritt der Posaunen in No. 10 (Finale, Wolfschlucht) des »Freischütz« bringt einen unheimlichen Eindruck hervor.

308.

Prächtig und glänzend ist dagegen die Wirkung der Posaunen in der Ouverture zu »Euryanthe«.

309.



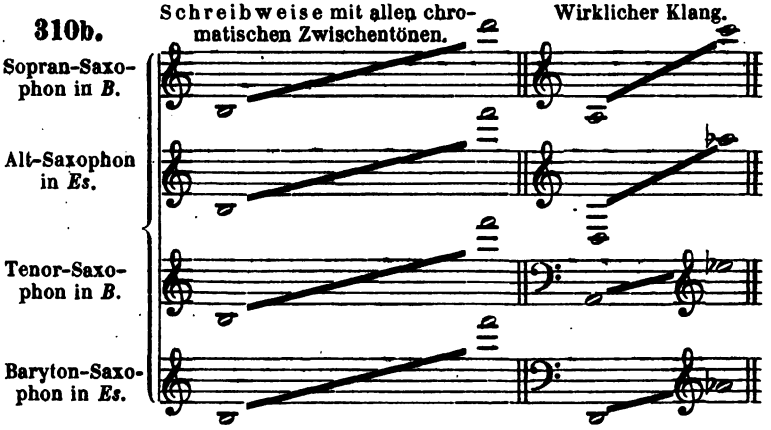
Ernst und feierlich wirkt der Satz für drei Posaunen in religiöser Musik; von erschütternder Gewalt ist das Unisono der drei machtvollen Instrumente. (Siehe Beisp. 303.) Eine grossartige Wirkung bringt Schubert in dem einleitenden Andante seiner *C*-dur Symphonie hervor, indem er die drei Posaunen in Oktav-Entfernung führt.

310a.

Es würde viel zu weit führen, wenn wir auch nur eine kleine Anzahl derjenigen ausserordentlichen Wirkungen anführen wollten, welche die grossen Meister im Satze für die Posaunen hervorgebracht haben. Wir verweisen den Schüler auf die Partituren von Mozart, Gluck, Beethoven u. A. Dort wird er ersehen, wie diese Instrumente verwendet sind, um in Stimmungen feierlichen Ernstes, pathetischer Erhabenheit, schaudervollen Schreckens, muthiger Kampfbegier, unheimlichen Düsters u. a. m. wirksam hervorzutreten.

Das Saxophon.

Dieses Instrument ist in Deutschland zur Zeit noch wenig bekannt; es verdiente aber seines Wohlklanges und seiner verhältmässig leichten Behandlung halber bei der Militär-Musik allgemein eingeführt zu werden. In Leipzig besitzt das 107. Regiment ein Tenor-Saxophon. Es giebt vier verschiedene Arten von Saxophonen und zwar Sopran-, Alt-, Tenor- und Baryton-Saxophone. Der Umfang derselben ist in Beispiel 310b angegeben.

310b.



Einige deutsche Reiterregimenter besitzen ein solches doppelt besetztes Quartett von Saxophonen.

Man muss sich die Saxophone als eine Art von Klarinetten vorstellen, welche aus Messing angefertigt, ein der Klarinette ähnliches Mundstück mit Rohrblatt und gleich den Holzblasinstrumenten Klappen haben; der Schalltrichter ist nach oben gekehrt.

Kammermusik und Koncerte für Blasinstrumente.

§. 34. Kammermusikstücke, welche durch Blasinstrumente ausgeführt werden, besitzen wir nur wenige. Wir verzeichnen hier die hervorragendsten Werke der klassischen Meister auf diesem Gebiete. Der Schüler kann aus denselben die passende Zusammenstellung der am Besten für derartige Kompositionen geeigneten Blasinstrumente und deren zweckmässige Anwendung ersehen. Wir nennen in erster Reihe die schon früher erwähnte Serenade für 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Bassethörner, 4 Waldhörner, 2 Fagotte und Kontrafagott von Mozart und desselben Meisters Serenaden in *Es*-dur und in *c*-moll für 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte, wie auch die Divertimenti in *Es* und in *B* für 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 englische Hörner, 2 Waldhörner und 2 Fagotte, und die Divertimenti in *F* und in *B* für 2 Hoboen, 2 Hörner und 2 Fagotte. Von Beethoven besitzen wir ein Oktett für 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte (op. 103, *Es*-dur), ein Sextett für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte (op. 71, *Es*-dur) und ein Trio für 2 Hoboen und englisch Horn (op. 87, *C*-dur).

In neuerer Zeit ist diese Literatur durch ein werthvolles, vorzüglich instrumentirtes Werk bereichert worden; es ist dies ein Oktett für Flöte, Hoboe, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte von Theodor Gouvy, op. 71 (Leipzig, bei Fr. Kistner).

Weit reicher ist die Kammermusik an Werken, in welchen Blasinstrumente im Verein mit Streichinstrumenten verwendet werden. Wir nennen hier in erster Reihe Beethoven's allgemein bekanntes Septett (op. 20, in *Es*) für Violine, Bratsche, Horn, Klarinette, Fagott, Violoncell und Kontrabass und desselben Meisters weniger verbreitetes Sextett (op. 81^b in *Es*) für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und zwei obligate Hörner. Von den vielen Kammermusik-Kompositionen, in denen Mozart Streich- und Blasinstrumente vereint benützt, heben wir das Quintett in *A*-dur für Klarinette und Streichquartett hervor. Von unvergleichlichem Reichthume an blühenden Melodien und farbenprächtiger Instrumentirung ist Franz Schubert's berühmtes Oktett (op. 166, *F*-dur) für Klarinette, Horn, Fagott, 2 Violinen, Bratsche Violoncell und Kontrabass.

Kammermusik für Klavier und Blasinstrumente.

Für Pianoforte und Blasinstrumente nennen wir die beiden Quintette in *Es*-dur und in *c*-moll von Mozart, das Quintett von Beethoven (op. 16, *Es*-dur); ferner desselben Meisters sehr bekannte Sonate für Pianoforte und Waldhorn (op. 17, *F*-dur) und das Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncell (op. 11, *B*-dur). Von neueren Werken für Pianoforte und Blasinstrumente erwähnen wir das interessante Septett für Piano, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Kontrabass und Trompete von Saint-Saëns (op. 65), die schöne Sonate »Undine« für Piano und Flöte (op. 167) von Karl Reinecke und des Verfassers Koncertstück für Flöte und Pianoforte, op. 97 (Leipzig, bei Rob. Forberg).

Koncerte für Flöte, für Flöte und Harfe, für Klarinette, für Fagott und drei Koncerte für Horn hat Mozart geschrieben. Von Weber besitzen wir drei Koncerte für Klarinette (op. 26, op. 73 und op. 74), ein Koncert für Fagott (op. 75) und ein Concertino für Horn (op, 45). Julius Rietz hat ein werthvolles Koncertstück für Hoboe (op. 33) komponirt, Ferdinand David ein Concertino für Bassposaune (op. 4). Der sich für diesen Zweig der musikalischen Literatur interessirende Kunstjünger wird noch mancherlei Gutes und für das Studium Geeignetes finden können, das wir hier nicht mit angeführt haben.

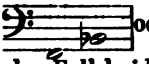
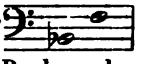
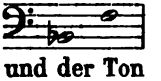
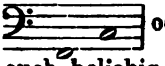
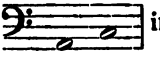
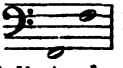
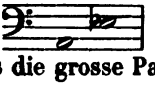
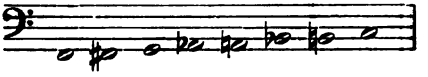
Kapitel VIII.

Die Schlaginstrumente.

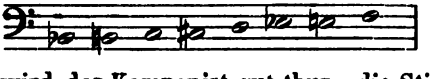
Die Pauken (ital. Timpani).

§. 35. Von den Schlaginstrumenten sind es eigentlich nur die Pauken, welche unser Interesse in hohem Grade in Anspruch nehmen müssen, da sie im Orchester unentbehrlich sind. Man hat deren stets zwei, von denen die grössere beliebig in gross *F*, *Fis*, *G*, *As*, *A*, *B*, *H* und klein *c* gestimmt werden kann. Die kleinere Pauke wird vom grossen *B*, *H*, klein *c*, *des*, *d*, *e* bis ins *f* gestimmt. Bei den jetzt allgemein gebräuchlichen Maschinenpauken kann die Umstimmung einer oder beider Pauken schnell erfolgen; man muss jedoch, wenn die Umstimmung innerhalb eines Satzes erfolgen soll, jederzeit eine entsprechende Anzahl von Pausen vorangehen lassen, damit der Paukenschläger Zeit gewinnt, die Umstimmung zu bewirken und die Stimmung der Pauken zu prüfen.

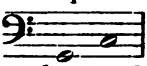
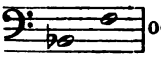
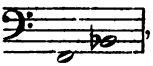
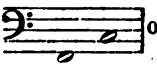
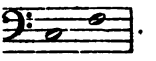
Die Pauker bedienen sich verschiedenartiger Schlägel, welche theils einen härteren, trockneren oder weicheren, dumpferen Ton hervorbringen. Der Tonsetzer braucht aber nicht vorzuschreiben, ob die Schlägel mit Leder, Gummi oder Filz überzogene Holzköpfe oder Schwammköpfe haben sollen, denn die Paukenschläger sind meist an eine Art von Schlägeln gewöhnt und bedienen sich derselben mit grossem Geschick, um alle möglichen Tonabstufungen vom leisesten *pp* bis zum gewaltigen *ff* hervorzubringen.

In den meisten Fällen werden die Pauken in der Tonika und Dominante gestimmt. Dem Komponisten steht es alsdann in der Tonart *B*-dur frei, ob er die Stimmung  oder  angeben will. Die Erstere wird, weil das Fell beider Pauken alsdann nur wenig gespannt ist, dumpfere Töne geben und sich mehr für ernste Musiksätze eignen. Bei der zweiten Stimmung  ist dagegen das Fell der Pauken sehr straff gespannt und der Ton derselben wesentlich heller. Ebenso hat der Komponist in Tonstücken aus *F* die Wahl, ob er die Stimmung  oder haben will. Da jedoch die Pauken auch beliebig in andere Intervalle gestimmt werden können, als z. B. in  im Adagio der Ouverture zum »Freischütz«, in  Beethoven (neunte Symphonie), in (»Fidelio«) oder auch in alle übrigen Töne derart, dass die grosse Pauke die Töne von

311a. 

die kleine

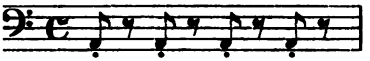
311b. 

geben kann, so wird der Komponist gut thun, die Stimmung der Pauken am Anfange eines Tonsatzes in Noten und nicht, wie bisher üblich war, in Buchstaben anzugeben.

Früher betrachtete man die Pauken als transponirende Instrumente, und schrieb die Noten dafür stets:  gleichviel in welcher Tonart der Satz ging. Dies liess dem Paukenschläger die freie Wahl, wie er in *B*- und *F*-dur stimmen wollte, ob  oder:  , ob:  oder:  .

Es ist aber umsoweniger Grund dafür vorhanden, die Noten für die Pauken in dieser Weise zu schreiben, da dieselben transponirende Instrumente überhaupt nicht sind; ihre Töne klingen in derselben Oktave, in der sie geschrieben werden.

Da der Ton der Pauke nachhallt, wenn er nicht abgedämpft wird, so ist es nothwendig genau zu schreiben, je nachdem man einen kurzen trockenen Schlag:

312. 

oder einen länger nachhallenden Klang:

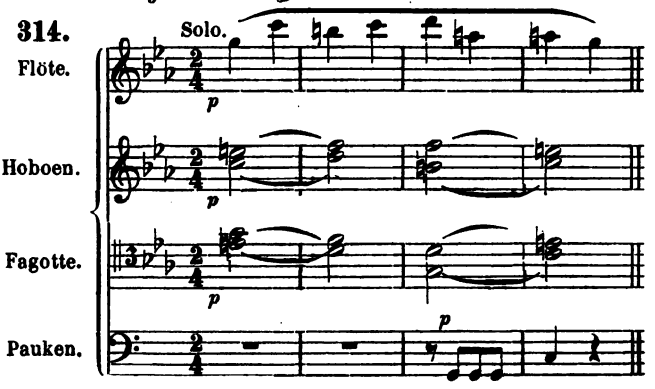
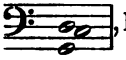
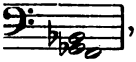
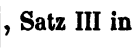
313.

haben will.

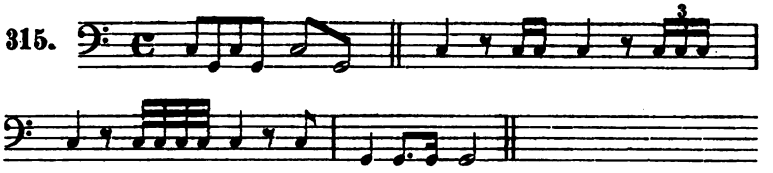
Die Pauke ist vorwiegend ein Rhythmus gebendes Instrument; mitunter kann aber der Bass durch die Pauken verstärkt werden:

Beethoven, Symphonie No. 5, Satz I.

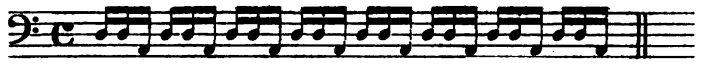
Allegro con brio. ♩ = 108.

314.

Zuweilen werden auch drei Pauken in verschiedener Stimmung vorgeschrieben, z. B.: Meyerbeer, »Robert der Teufel«, No. 17 in  , Rob. Schumann, Symphonie, *B*-dur, op. 38, Satz I in:  , Satz III in  , Satz IV wie im ersten Satze. Auch Moscheles schreibt in seinem zweiten Klavierkoncerte (*Es*-dur) drei Pauken vor.

Auf der Pauke können mancherlei rhythmische Figuren mit Leichtigkeit ausgeführt werden, als da sind:

315.

manche derselben sind aber schwer und erfordern grosse Geschicklichkeit von seiten des Paukenschlägers z. B.:

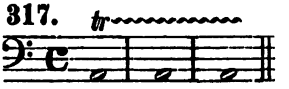
316.



Der Wirbel ist in allen Tonabstufungen vom *ppp* bis *fff* möglich und kann längere Zeit fortgesetzt werden, ohne den Paukenschläger zu übermüden. Wir verweisen hier auf die bekannte Stelle am Schlusse des Durchführungstheiles der vierten Symphonie von Beethoven. Vom leisesten *pp* allmählich bis zum *ff* anschwellend hat die Pauke einen Wirbel durch 25 Takte (im *Allegro vivace*, $\circ = 80$) zu führen.

Der Wirbel wird angezeigt durch:

317.

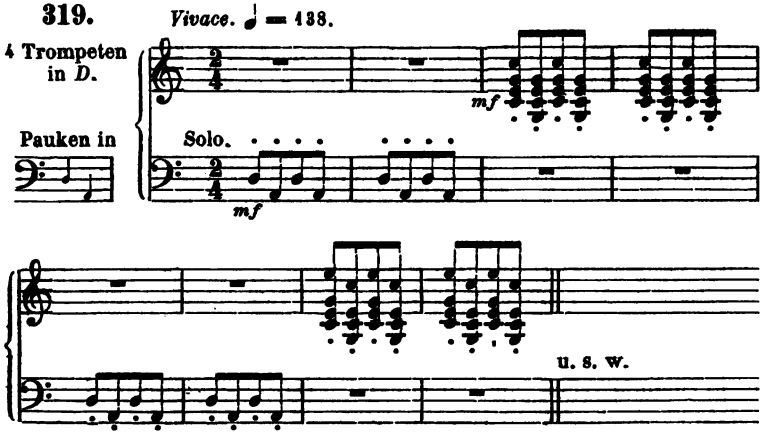


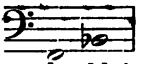
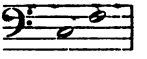
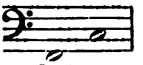
318.

oder:

Das Stimmen der Pauken erfordert grosse Sorgfalt und bedingt ein feines Ohr; die geringste Abweichung von vollkommener Reinheit könnte sonst eine widerwärtige Wirkung hervorbringen. Die fünfte Scene der Oper »Euryanthe« beginnt folgendermassen:

319.



Die prunkend festliche Stimmung dieses Final-Anfanges würde eine wesentliche Trübung erhalten, wenn etwa die eine oder die andere Pauke oder gar beide Pauken nicht vollkommen rein stimmten. Bedenkt man nun, dass der Paukenschläger zuweilen in einem Musiksatze eine oder (seltener allerdings) beide Pauken umstimmen muss, während Orchester und Chöre weiter beschäftigt sind, so wird man die Schwierigkeit des Stimmens der Pauken nicht unterschätzen. Der Anfänger in der Kunst des Instrumentirens wolle darauf Rücksicht nehmen. Man verlange daher in einem Satze die Umstimmung von:  in:  nicht, zumal man dies durch Umstimmen der kleinen Pauke nach *c* hinauf erleichtern kann:  .

Die Wirkung von mit einem Tuche bedeckten Pauken »timpani coperti« hat der Verfasser noch nie gehört und kann darüber nicht urtheilen, welche Veränderung des Klanges alsdann eintritt.

Die grosse Trommel (ital. Gran Tamburo)

hat unbestimmte Tonhöhe, sie kann daher nur den Rhythmus angeben oder ein *ff* des Orchesters verstärken; es können aber auch im piano einzelne durch das Nachvibriren des Felles länger ausgehaltene Noten unter Umständen eine bestimmte Wirkung hervorbringen. In der Koncertmusik wird die grosse Trommel wenig gebraucht; sie kommt alsdann häufig in Verbindung mit anderen Instrumenten von unbestimmter Tonhöhe, Becken und Triangel oder nur mit den Becken, vor und wird auch zuweilen mit diesen auf ein und dasselbe System notirt. Der Tonsetzer muss alsdann jedesmal anzeigen, ob er die grosse Trommel allein oder die Becken allein oder beide Instrumente zugleich gebraucht wissen will. Beethoven schreibt im Finale der neunten Symphonie (Allegro assai vivace, alla marcia) die grosse Trommel, die Becken und den Triangel auf drei besondere Systeme. In den ersten 12 Takten gebraucht er die grosse Trommel allein, mit dem 13. Takte treten Becken und Triangel dazu. Mendelssohn gebraucht die grosse Trommel in der »Walpurgisnacht« (No. 5), Rob. Schumann in der Musik zu »Manfred« (No. 7) u. a. m.

In der Oper findet man die grosse Trommel auch nur selten (Rossini, Ouverture zu »Wilhelm Tell«); für die Infantrie-Militärmusik ist aber die grosse Trommel als Rhythmus gebendes Instrument unentbehrlich, da die Pauken fehlen. Die Anwendung beschränkt sich meist auf einzelne Schläge.

Die kleine Trommel (ital. Tamburo)

ist gleichfalls meist nur bei der Infanterie-Musik zu finden; sie dient dort sowohl zum Geben der Signale, wie als Rhythmus gebendes Instrument bei der Marschmusik. Man kann auf der kleinen Trommel eine grosse Anzahl verschiedenartiger rhythmischer Figuren, wie auch kurze und lange Wirbel geben. Mitunter kommt sie auch in der Theatermusik (Beethoven, Musik zu »Egmont«, Weber, Ouverture zu »Preciosa«) vor.

Die Becken (ital. Piatti)

werden meist nur zur Festigung des Rhythmus und zur Verstärkung des *ff* gebraucht. Rich. Wagner verwendet sie in genialer Weise gegen den Schluss des Vorspiels zu »Lohengrin« mit einigen *pp* Schlägen, wodurch ein zauberisch märchenhafter Schimmer über die beregte Stelle verbreitet wird.

Der Triangel (ital. Triangolo)

findet auch in der Koncertmusik wie in der Oper häufig Anwendung; man gebraucht ihn sowohl mit einzelnen Schlägen, wie mit dem Wirbel im piano, pianissimo und forte (siehe Beethoven, neunte Symphonie, Rob. Schumann, Symphonie No. 1, Weber, Zigeunermarsch, u. a. m.).

Der Tamtam

ist ein chinesisches Becken von Metall, das einen Schauder erregenden Klang hat. Es wird zu unheimlichen Wirkungen zuweilen benutzt. Man sehe Beisp. 295 (Meyerbeer, »Robert der Teufel«, Cherubini, Requiem).

Das Glockenspiel

kommt nur bei der Infanterie-Musik vor. Dieses Instrument besitzt Stahlplatten, welche vom zweigestrichenen $\overline{\overline{c}}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$ abgestimmt sind und mit einem kleinen Messinghammer angeschlagen werden. Da die Platten lange nachhallen, so wird man gut thun, nur accordliche Figuren zu schreiben. Die Töne werden eine Oktave tiefer geschrieben, als sie klingen.

Das Tambourin

ist ohne bestimmte Tonhöhe, einer halben Trommel ähnlich sehend; es kommt bei der Infanterie-Musik vor. Weber gebraucht es im Zigeunermarsch in »Preciosa«.

Die Schellen und die **Castagnetten**,

gleichfalls ohne bestimmte Tonhöhe, kommen nur bei der Infanterie-Musik vor; Weber gebraucht aber auch die Schellen im oben erwähnten Zigeunermarsche.

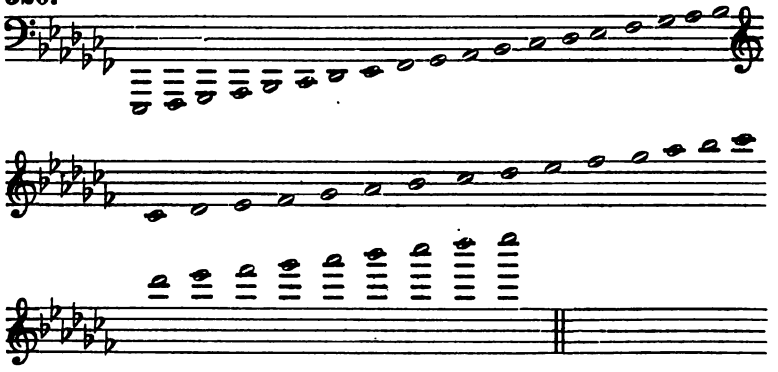
Kapitel IX.

Wenig gebrauchte Saiteninstrumente.

Die Harfe (ital. Arpa).

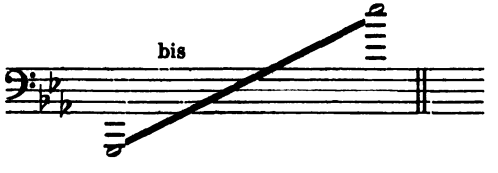
§ 36. Die Harfe hat im Laufe dieses Jahrhunderts umfassende Verbesserungen erhalten, deren wesentlichste die Pedale sind. Im Orchester wie für Solovorträge ist die frühere Hakenharfe jetzt nicht mehr zu benutzen. Gegenwärtig besitzen wir die Pedalharfe mit doppeltem Mechanismus, welche den unter Beisp. 320 notirten Tonumfang hat:

320.



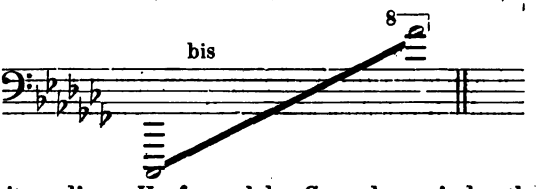
Aus Beispiel 320 ist ersichtlich, dass die Pedalharfe mit doppeltem Mechanismus in *Ces*-dur steht. Die früheren Pedalharfen mit einfachem Mechanismus standen in *Es*-dur und hatten nur den Umfang vom grossen *G* bis zum viergestrichenen *c*.

321a.



Die neuesten von Sebastien und Pierre Erard gebauten gothischen Harfen (Gothiques Harpes) haben jedoch den Umfang von 6 und einer halben Oktave und zwar von:

321b.

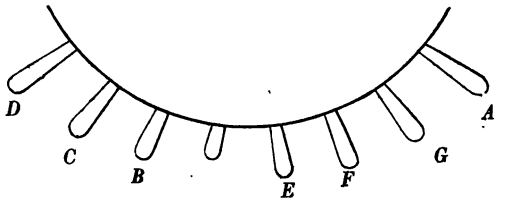


Alle Saiten dieser Harfe, welche *Ces* geben, sind roth gefärbt, die *Fes* gebenden sind blau.

Man schreibt die Noten auf zwei Systeme im *G*- und *F*-Schlüssel wie für Klavier.

Jede Stufe der Tonleiter hat ihr Pedal; es befinden sich auf der linken Seite die Pedale für *D*, *C*, *B*, auf der rechten Seite die für *E*, *F*, *G* und *A* in folgender Ordnung:

322.

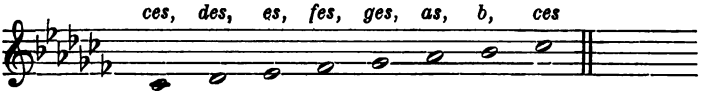


Das in der Mitte befindliche achte Pedal dient zur Verstärkung des Klanges.

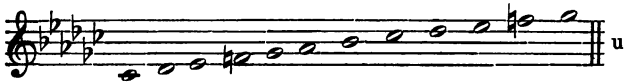
Jedes der sieben Pedale erhöht, wenn es einmal niedergedrückt wird, diejenige Saite, mit der es in Verbindung steht, um einen halben Ton und zwar durch alle Oktaven. Es werden demnach durch Niederdrücken des *D*-Pedals alle *Des* in *D*, durch das *C*-Pedal alle *Ces* in *C* u. s. w. verwandelt.

Bei der Harfe mit einfachem Mechanismus kann jedes Pedal nur einmal niedergedrückt werden; die Harfe mit doppeltem Mechanismus gestattet jedoch ein zweimaliges Niederdrücken eines jeden Pedals, wodurch alsdann eine jede Saite (durch alle Oktaven) um zwei halbe Töne erhöht werden kann. Aus diesem Grunde steht die Harfe mit doppeltem Mechanismus in derjenigen Tonart, welche sieben *B* vorgezeichnet hat, in *Ces*-dur. Bei einmaligem Niederdrücken aller Pedale würde sich die *Ces*- oder *H*-dur-Tonleiter der Harfe in die *C*-dur Tonleiter verwandeln, bei zweimaligem Niederdrücken aller Pedale in die *Cis*- oder *Des*-dur-Tonleiter. Es sind somit auf der Pedalharfe mit doppeltem Mechanismus durch die Anwendung der Pedale alle 12 Durtonleitern mit Leichtigkeit zu erhalten, wie wir dies in Beispiel 323 zeigen.

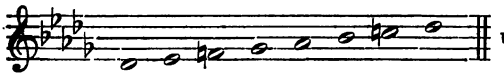
Ohne Benutzung eines Pedals giebt die Harfe die *Ces*-dur-Tonleiter:

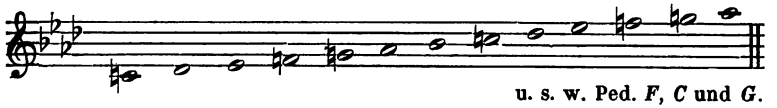
323. 

Durch einmaliges Niederdrücken des *F*-Pedals wird *Fes* zu *F* erhöht, und wir erhalten alsdann die *Ges*- oder *Fis*-dur-Tonleiter:

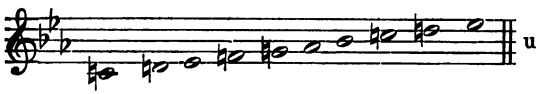

u. s. w. Ped. *F*.

Durch einmaliges Niederdrücken der Pedale *F* und *C* erhalten wir die *Des*-dur-Tonleiter:

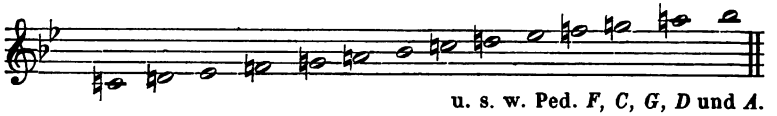

u. s. w. Ped. *F* und *C*.

Durch einmaliges Niederdrücken der Pedale *F*, *C* und *G* erhalten wir die *As*-dur-Tonleiter:

u. s. w. Ped. *F*, *C* und *G*.

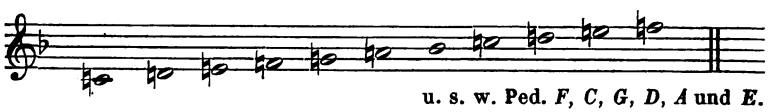
Durch einmaliges Niederdrücken der Pedale *F*, *C*, *G* und *D* erhalten wir die *Es*-dur-Tonleiter:


u. s. w. Ped. *F*, *C*, *G* u. *D*.

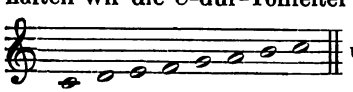
Durch einmaliges Niederdrücken der Pedale *F*, *C*, *G*, *D* und *A* erhalten wir die *B*-dur-Tonleiter:


u. s. w. Ped. *F*, *C*, *G*, *D* und *A*.

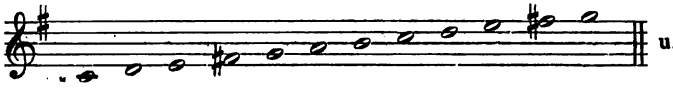
Durch einmaliges Niederdrücken der Pedale *F*, *C*, *G*, *D*, *A* und *E* erhalten wir die *F*-dur-Tonleiter:


u. s. w. Ped. *F*, *C*, *G*, *D*, *A* und *E*.

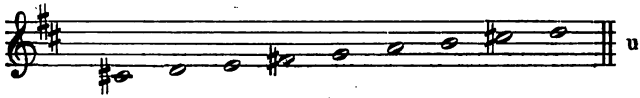
Durch einmaliges Niederdrücken aller sieben Pedale erhalten wir die *C*-dur-Tonleiter:


u. s. w. Ped. *F*, *C*, *G*, *D A*, *E* und *B*.

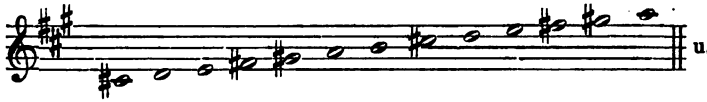
Durch **zweimaliges Niederdrücken des F-Pedals** und einmaliges aller übrigen Pedale erhalten wir die *G*-dur-Tonleiter:



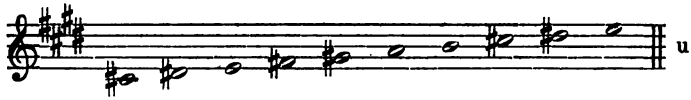
Durch **zweimaliges Niederdrücken der Pedale von F und C** und einmaliges aller übrigen Pedale erhalten wir die *D*-dur-Tonleiter:



Durch **zweimaliges Niederdrücken der Pedale von F, C und G** und einmaliges der übrigen Pedale erhalten wir die *A*-dur-Tonleiter:



Durch **zweimaliges Niederdrücken der Pedale von F, C, G und D** und einmaliges der übrigen Pedale erhalten wir die *E*-dur-Tonleiter:



Die Tonleitern von *H*-dur, *Fis*-dur und *Cis*-dur können wir auf der Harfe zweimal haben, indem wir bei *H*-dur die Pedale von *F*, *C*, *G*, *D* und *A* zweimal und gleichzeitig die Pedale von *E* und *B* einmal niederdrücken, oder die Grundstimmung der Harfe *Ces*-dur (ohne irgend ein Pedal zu gebrauchen) nehmen. Ebenso können wir für *Fis*-dur die Pedale *F*, *C*, *D*, *A*, *E* zweimal niedergedrückt, das *B*-Pedal einmal haben, oder enharmonisch dafür *Ges*-dur vorschreiben, wobei nur das *F*-Pedal einmal niedergedrückt würde, (vergl. Beisp. 323). Schliesslich könnten wir *Cis*-dur durch zweimaliges Niederdrücken aller Pedale oder einfacher dafür *Des*-dur durch einmaliges Niederdrücken der Pedale von *F* und *C* erhalten.

Da auf den älteren Pedalharfen mit einfachem Mechanismus die Pedale nur einmal niedergedrückt werden können, so fehlen auf derselben die Tonleitern von *Ces*-dur (oder *H*-dur), *Ges*-dur (oder *Fis*-dur), *Des*-dur (oder *Cis*-dur) und *As*-dur.

Soll eine Tonart längere Zeit beibehalten werden, so werden

die dafür nöthigen Pedale in den dafür bestimmten Einschnitt im Fussgestell der Harfe »eingehängt« und dadurch festgestellt.

Aus Beispiel 323 erhellt Folgendes:

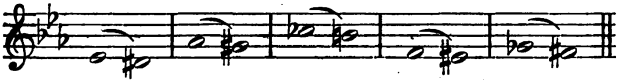
1. dass für die Harfe die *B*-Tonarten leichter zu haben sind als die Kreuz-Tonarten; ausgenommen davon ist *H*-dur (*Ces*-dur).

2. dass man für die Harfe leichter in Dur- als in Molltonarten schreiben kann.

3. dass die Harfe ein vorwiegend diatonisches Instrument ist; dass chromatische Tonleitern oder Figuren ihr nicht zu eigen sind.

4. dass man auf der Harfe mit doppeltem Mechanismus die meisten Töne von zwei verschiedenen Saiten zugleich erhalten kann, indem man durch Niederdrücken eines Pedals den unter einem Tone liegenden Nachbarton um einen oder zwei Halbtöne erhöhen kann, z. B.:

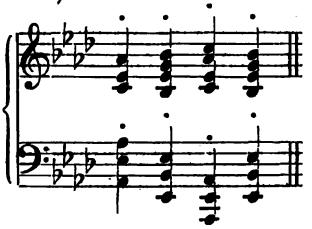
324.

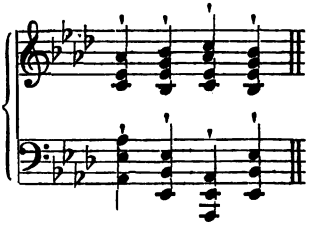


Solche Doppeltöne werden »Synonimen« (gleichlautende) genannt. Die Töne *D*, *G* und *A* kann man aber nicht von zwei Saiten erhalten, da die Saiten *Ces*, *Fes* und *Ges* durch die Pedale nur nach *Des*, *Ges* und *As* erhöht werden können.

5. dass man plötzliche Modulationen in entfernte Tonarten vermeiden soll, weil das Niederdrücken und Einhängen mehrerer Pedale nicht gar zu schnell bewerkstelligt werden kann.

Da man auf der Harfe in beiden Händen nur den Daumen und die drei darauf folgenden Finger, nicht aber den kleinen (fünften) Finger gebraucht, so sind Accorde, welche den Umfang einer Oktave überschreiten, schwieriger als solche, welche sich innerhalb derselben halten. Solche Accorde, welche den Umfang einer Oktave überschreiten, werden nur gebrochen (arpeggirt) gespielt. Sollen Accorde ohne Brechung gespielt werden, so kann man dies auch besonders durch Punkte oder Staccato-Häkchen über den Noten bezeichnen, z. B.:

325a.

325b. oder:

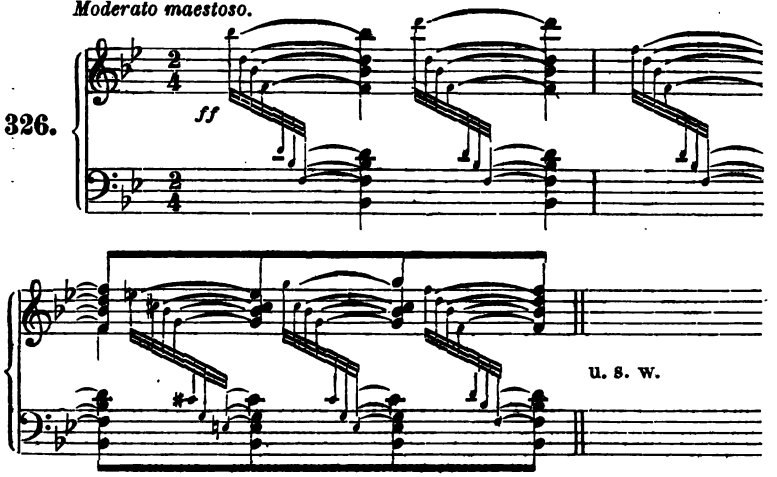


Sollen die Accorde gebrochen gespielt werden, so setzt man wie für Klavier das Zeichen ⎩ vor dieselben (vergl. Beispiel 228).

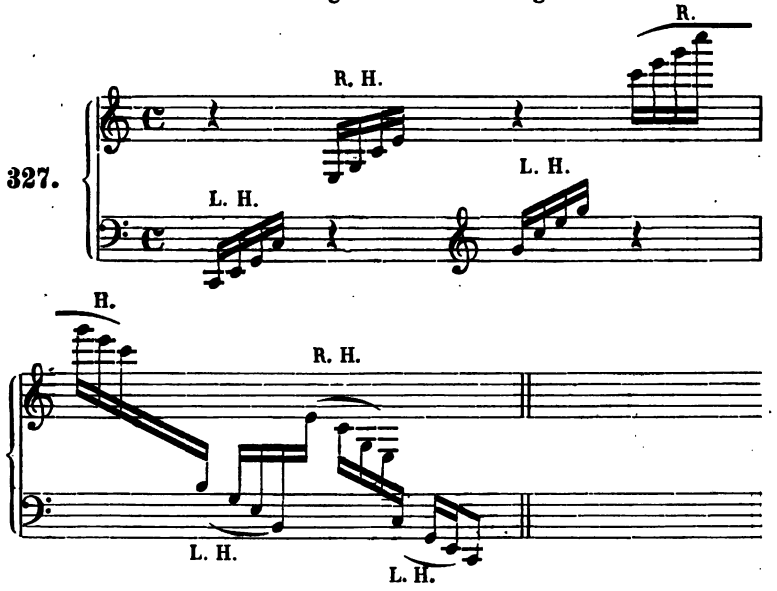
Von schöner Wirkung sind auch Brechungen der Accorde von oben nach unten, z. B.:

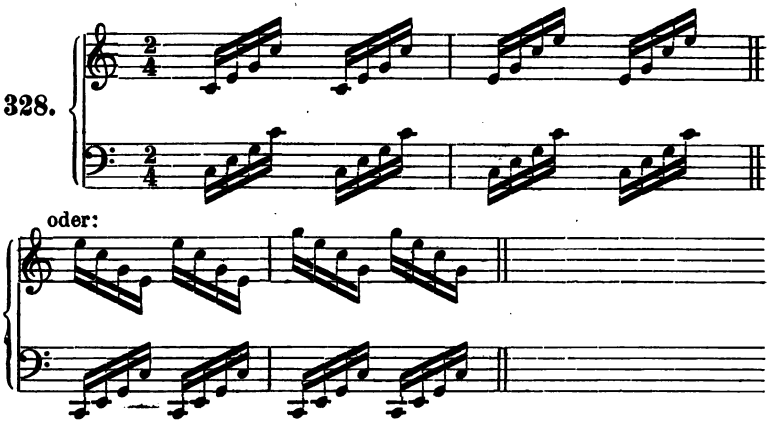
Parish Alvars, op. 58.
Moderato maestoso.

326.



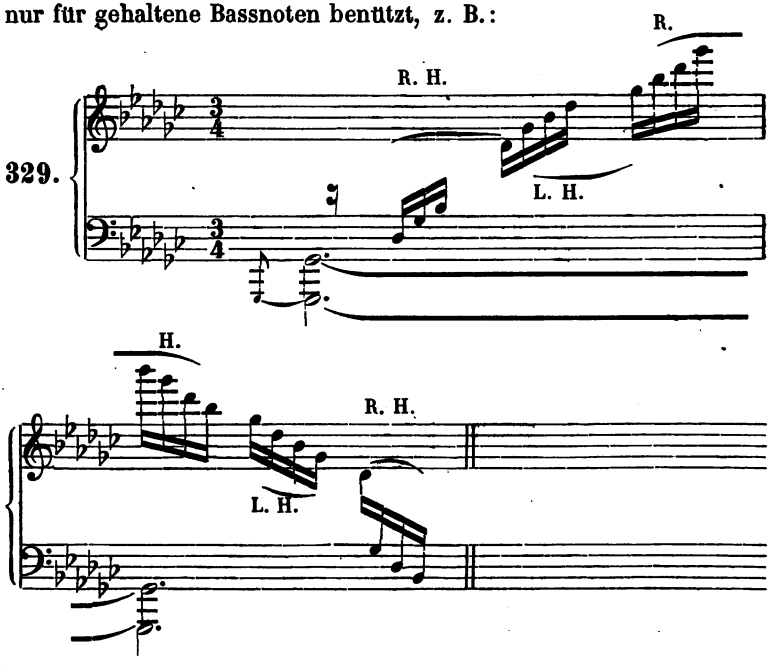
Arpeggirte Figuren, welche durch mehrere Oktaven gehen, werden mit zwei Händen folgendermassen ausgeführt:

327.

Sollen beide Hände zugleich Arpeggio-Figuren geben, so schreibt man diese in Oktav- oder Decimen-Entfernung, z. B.:

328.

Man hüte sich, die beiden Hände allzunah aneinander zu legen und vermeide daher Arpeggien in Terz-Entfernung. Wie beim Klavierspiel wäre die Nähe der Hände störend für das Spiel; auch könnten diejenigen Saiten, welche angeschlagen werden, nicht nachvibriren, wenn sie sofort wieder angespielt würden.

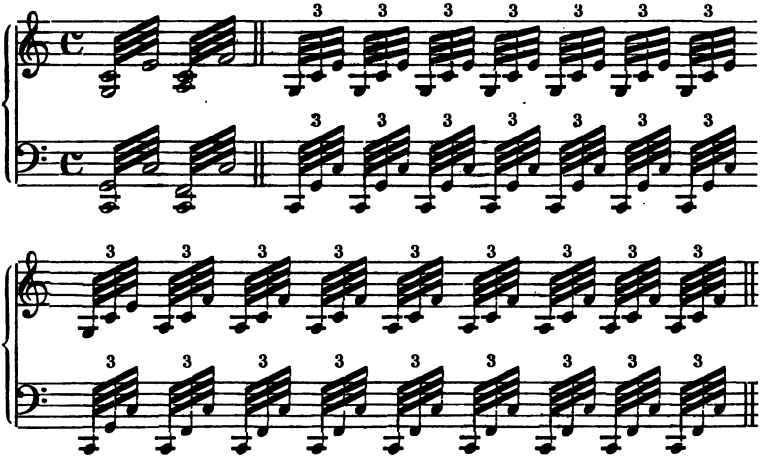
Die höchsten (kürzesten) Saiten, welche im *p* und *pp* sehr zart und schön klingen, sind im *f* oder *ff* nicht von guter Wirkung; der Klang derselben ist alsdann spröde. Die tiefsten Töne werden meist nur für gehaltene Bassnoten benützt, z. B.:

329.

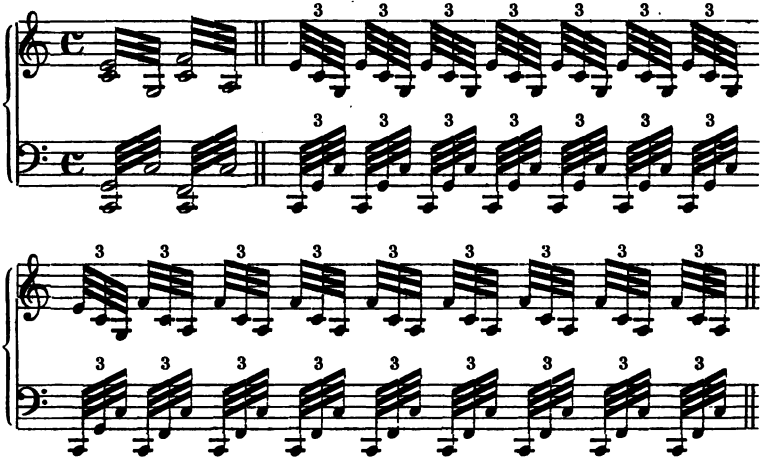


Das Tremolando ist auf der Harfe folgendermassen ausführbar:

330a. Geschrieben: Ausgeführt:

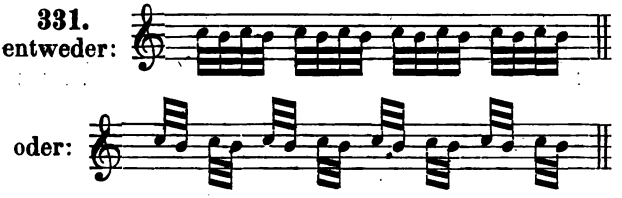


330b. Geschrieben: Ausgeführt:

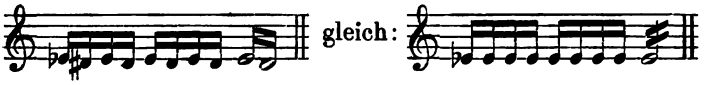


Von reizender Wirkung sind die Flageolett- oder Harmonika-Töne (sons harmoniques) in der oberen und Mittellage der Basssaiten. Man bezeichnet den Flageolett-Ton mit einer kleinen Null über der Note. Die solchergestalt bezeichnete Note ergiebt alsdann den eine Oktave höher klingenden Ton. Selbstverständlich wird man nicht schnelle Folgen von Flageolett-Tönen schreiben; wohl aber sind Doppel-Flageolett-Töne für die rechte und für die linke Hand möglich.

Der Triller ist auf der Harfe mit einer Hand oder abwechselnd mit zwei Händen möglich:

331.

Falls man mit Hülfe eines Pedals zwei nebeneinander liegende Saiten in denselben Ton bringt, so sind auch Tonwiederholungen möglich, z. B.:

332.



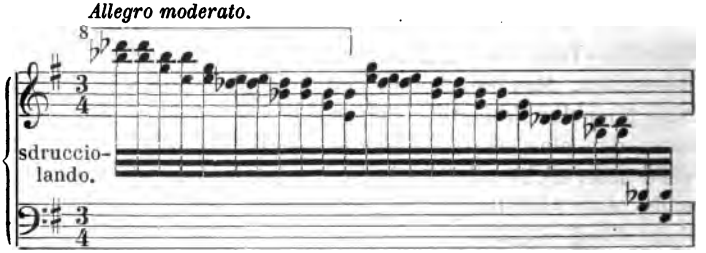
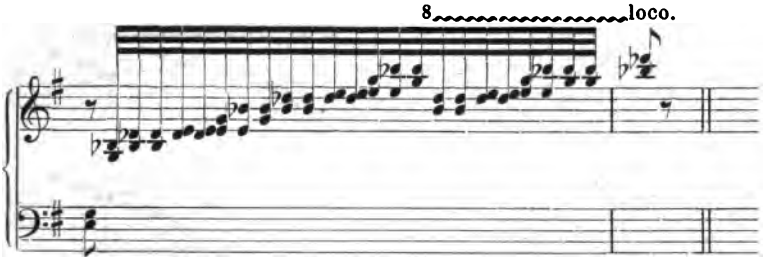
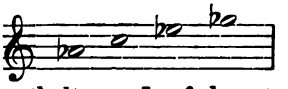
Durch die gleichzeitige Benutzung mehrerer Pedale kann die Harfe mehrere Töne von zwei Saiten aus im Einklange geben. Auf diese Weise kann das Instrument in einen bestimmten Accord gestimmt werden, z. B. wird die folgende Stimmung den verminderten Septimenaccord, *e*, *g*, *b*, *des* ergeben:

333.

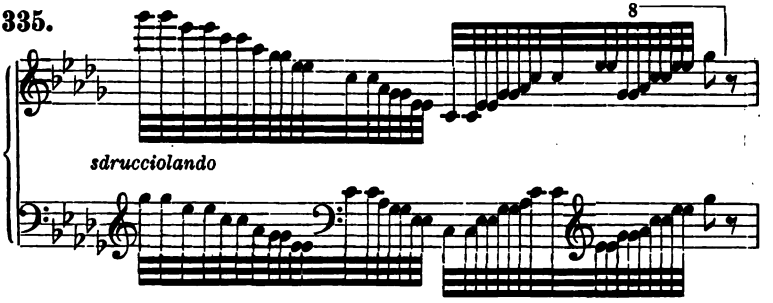
In dieser Stimmung sind die Töne der notirten Accorde auf zwei Nachbarsaiten, doppelt, mit Ausnahme des Tones *G*, den man nur von einer Saite haben kann. Hierdurch werden Läufe, wie der unter Beispiel 334 zu zeigende in allen Tonabstufungen, sowohl *ff* als *pp*, mit grosser Schnelligkeit ausführbar, indem man nur mit dem Finger über die Saiten zu gleiten braucht. Derartige Figuren werden mit »**glissando**« oder »**sdrucciolando**« (gleitend) oder »**glissez**« bezeichnet:

Karl Reinecke, Koncert für die Harfe mit Begleitung des Orchesters, op. 182.

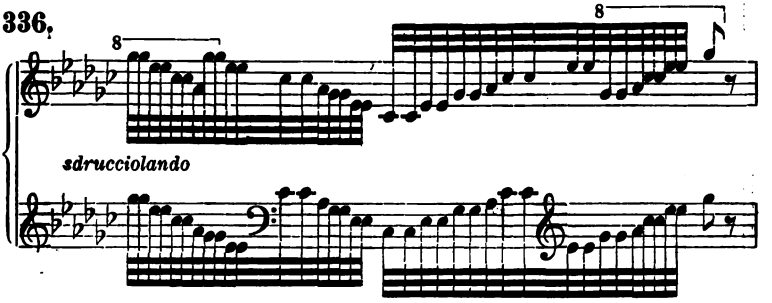
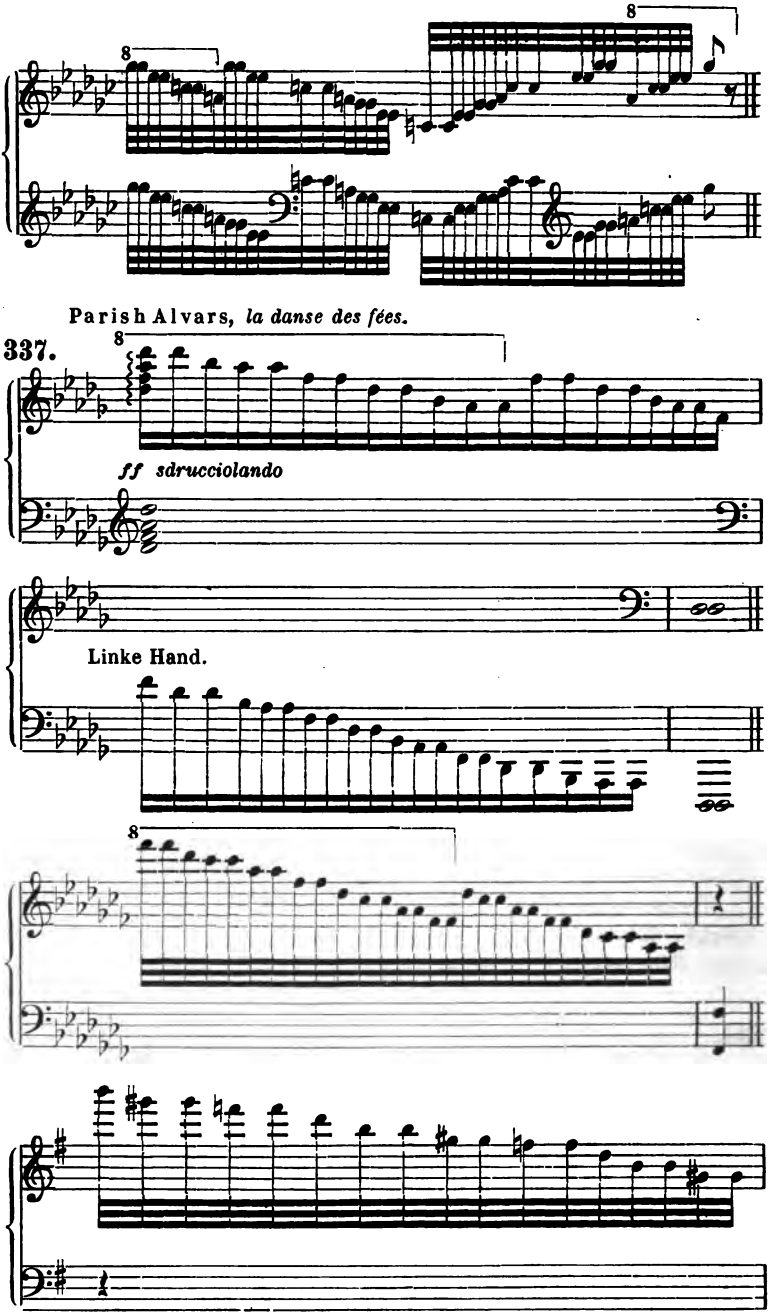
Allegro moderato.

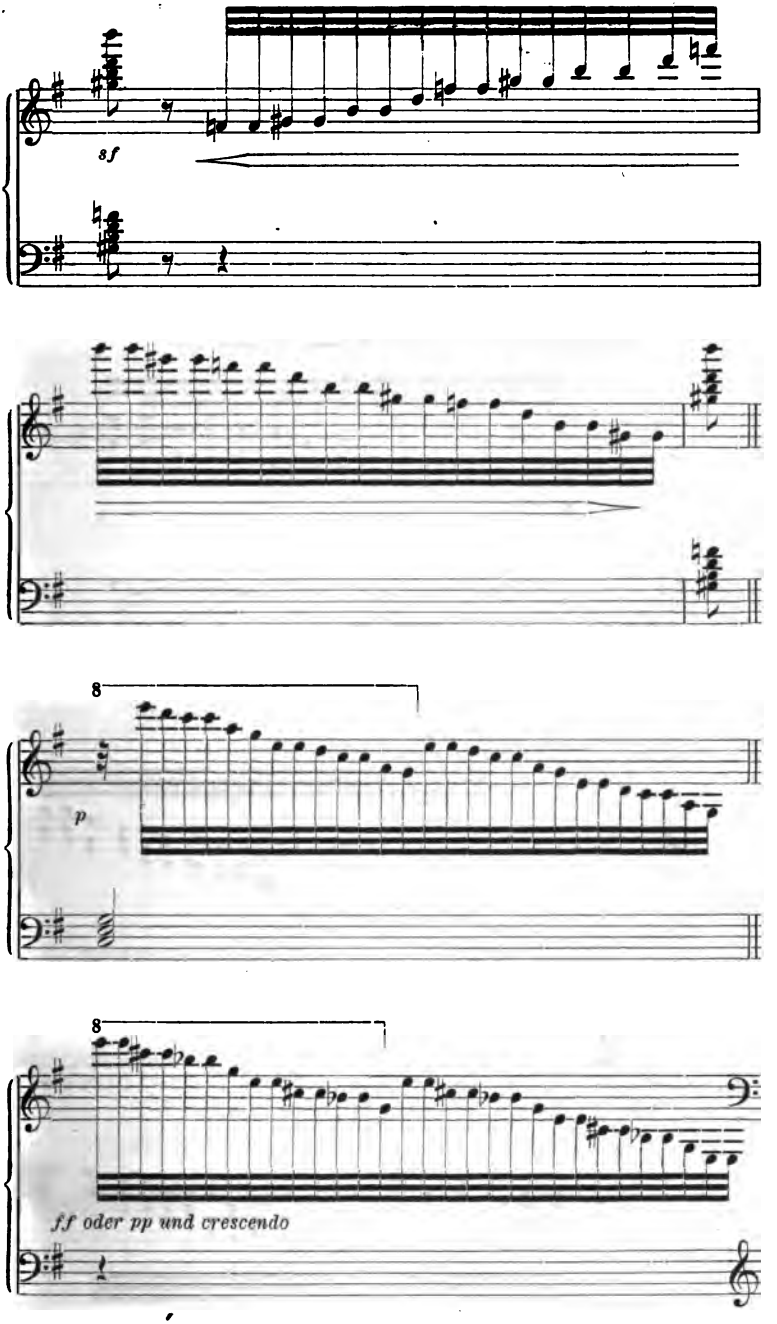
334.

Solche Läufe sind auch mit beiden Händen in Oktaven ausführbar. Nehmen wir die Stimmung  an, so können wir den im Beispiel 335 enthaltenen Lauf derart ausführen, dass wir absteigend mit den Daumen der beiden Hände, aufsteigend mit den Zeigefingern über die Saiten gleiten:

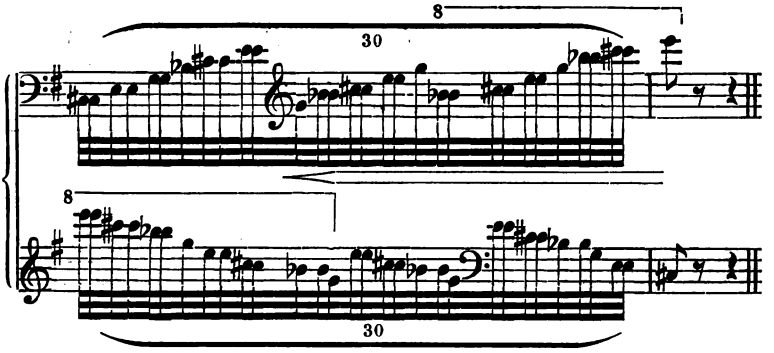
335.

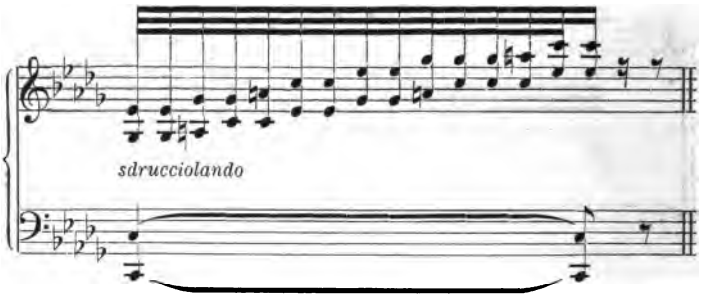


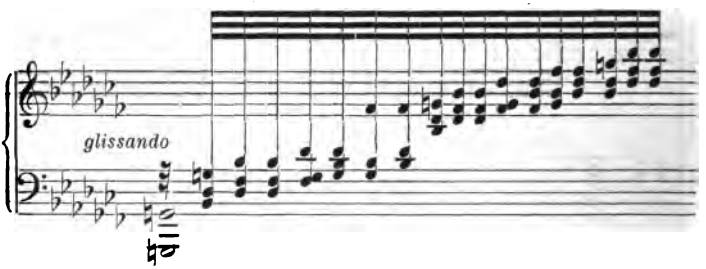
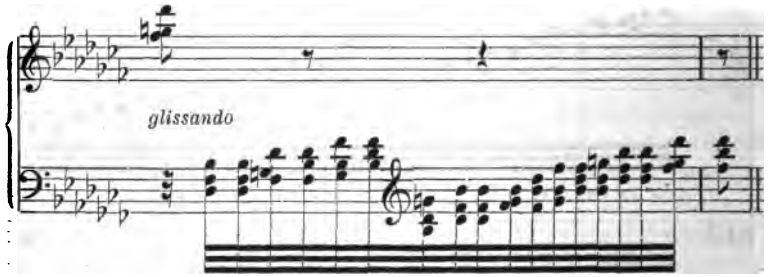
Es ist leicht ersichtlich, dass man derartige Läufe durch geschickte Benutzung der Pedale auch für andere Accorde bilden kann. Wir lassen hier einige solche Läufe folgen:

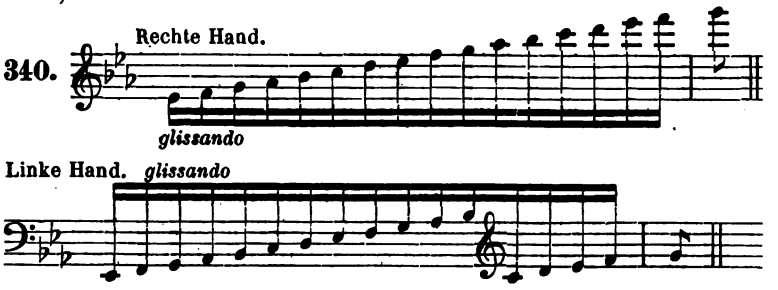
336.


Parish Alvars, *la danse des fées.*
337.
ff sdrucciolando
Linke Hand.


sf
8
p
8
ff oder pp und crescendo

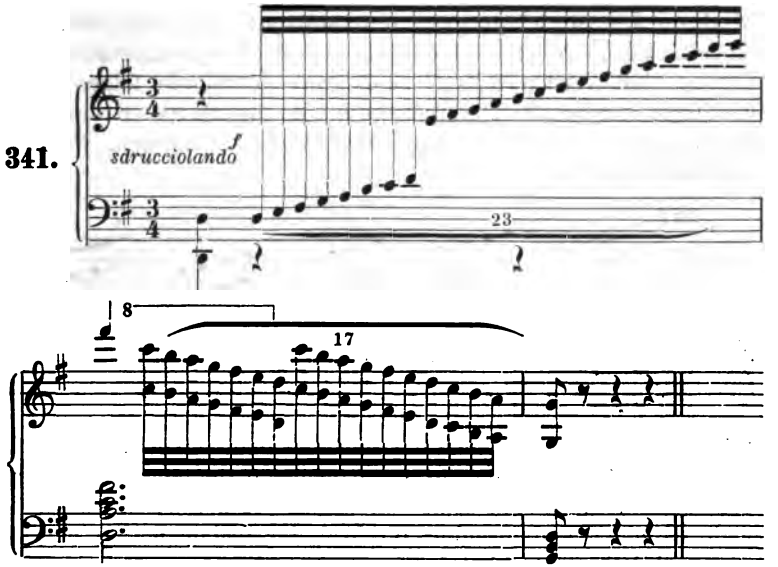


338.

Selbst dreistimmig sind derartige Glissandos mit drei Fingern, jedoch nur aufwärts möglich, z. B.:

339.

Es ist selbstverständlich, dass man auch Tonleitern sowohl aufwärts wie abwärts, einfach wie in Doppelgriffen glissando spielen kann, z. B.:

340.

Karl Reinecke, op. 182.

341.



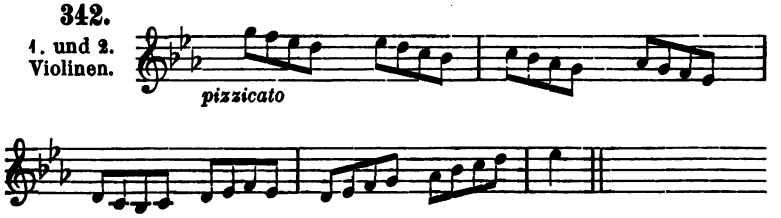
Gedämpfte Töne (sons étouffés) schreibt man meist nur für die linke Hand, welche alsdann die angespielte Saite abdämpfen und am Weiterklingen hindern muss. Man zeigt dies durch das Zeichen ⊖ - - - - ✻ an, oder man schreibt »sons étouffés« hin.

Guitarren-Töne und **Zither-Töne** werden mit den Nägeln der Finger nahe an den Köpfchen nahe am Resonanzboden (près de la table) gespielt. Beide Arten von Tönen kommen nur sehr selten zur Anwendung. Die Guitarre-Töne bezeichnet man mit »sons d'ongles«; sobald die Noten wieder in gewöhnlicher Art gespielt werden sollen, schreibt man »s. n.« (sons naturels) hin. Für die

Zither-Töne giebt es keine besondere Bezeichnung; der Tonsetzer muss eine dahinbezügliche Bemerkung vorschreiben.

Die Harfe ist früher im Orchester nur selten und ausnahmsweise gebraucht worden. Gegenwärtig findet man mindestens eine Harfe in jedem grösseren Orchester. Meyerbeer, Mendelssohn, Berlioz, Gounod, Niels Gade, Saint-Saëns und Andere haben eine oder zwei Harfen in ihren Kompositionen gelegentlich gebraucht. Durch Richard Wagner hat das Instrument Vollbürgerrecht im Orchester erhalten.

Die Harfe eignet sich vornehmlich zur Begleitung von Einzelgesängen; der Klang des Instrumentes wirkt aber auch in der Verbindung mit den Hörnern und mit den Holzblasinstrumenten vortrefflich, wie schon aus Beispiel 228 (Harfe und englisch Horn) ersichtlich ist. Arpeggirte Accorde der Harfe kann man durch das Pizzicato des Streichquartetts unterstützen; man hüte sich aber einzelne kurze Noten, welche von den Streichinstrumenten pizzicato gespielt werden, falls deren mehrere aufeinander folgen, durch die Harfe verstärken zu wollen, denn die langen Saiten der Harfe hallen nach, wenn sie nicht abgedämpft werden können. Figuren, wie die folgenden:

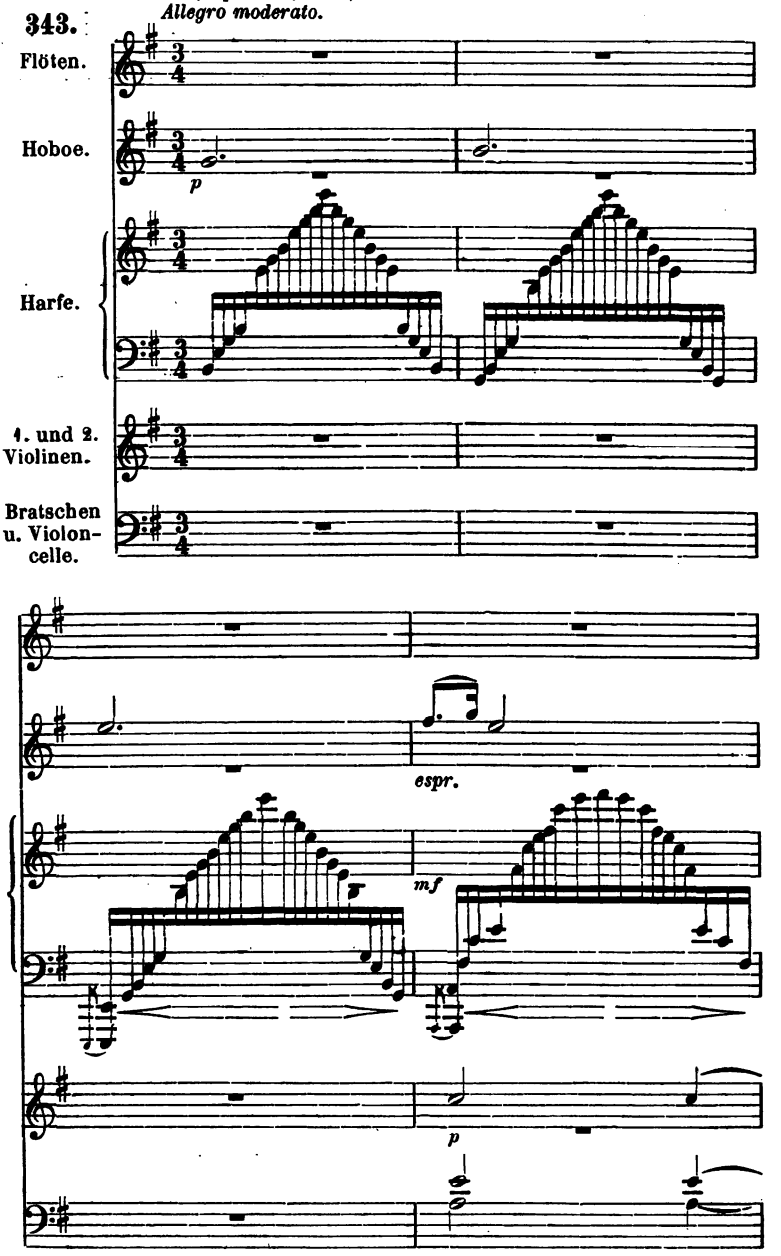
342.

würden durch das Mitgehen der Harfe an Deutlichkeit verlieren.

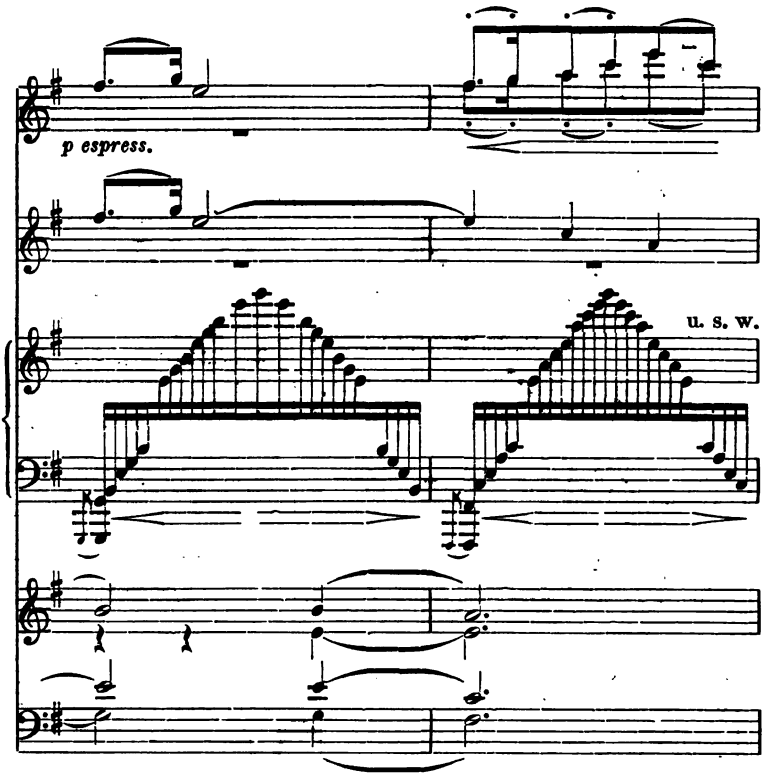
Chromatische Tonfolgen wolle man auf der Harfe ganz und gar vermeiden, sie sind selbst im langsamen Zeitmasse schwierig, weil sie einen andauernden Wechsel der Pedale nöthig machen und auch keine gute Wirkung ergeben.

Die Literatur für die Harfe weist nur wenige Tonstücke von Bedeutung auf. Der Mozart-Katalog nennt ein Koncert dieses Meisters für Flöte und Harfe, welches uns leider unbekannt ist. Ausser den liebenswürdigen, übrigens recht schwierigen Salon-Kompositionen für Harfe von Oberthür, Parish Alvars und anderen Harfen-Künstlern besitzen wir aber gegenwärtig ein sehr schönes und wirkungsvolles Koncert für Harfe mit Orchesterbegleitung von Karl Reinecke (op. 182), aus welchem wir einige besonders interessante und für den Schüler belehrende Stellen hier auszugsweise mittheilen:

Karl Reinecke, Koncert für Harfe mit Begleitung des Orchesters, op. 182 (Satz I).

343. *Allegro moderato.*

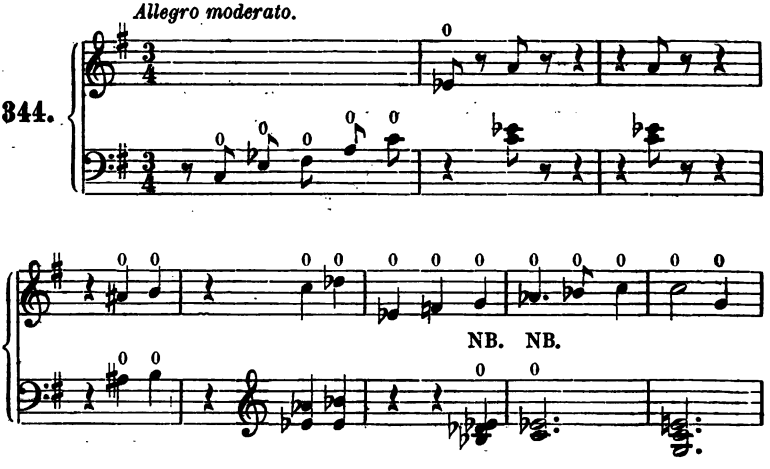
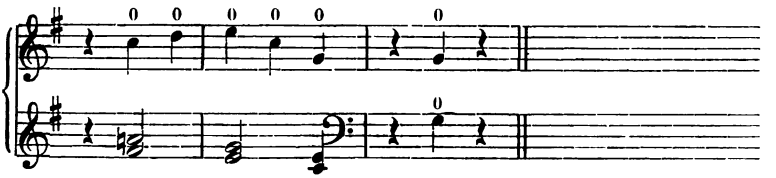




Karl Reinecke, Koncert für Harfe, op. 182 (Satz I).

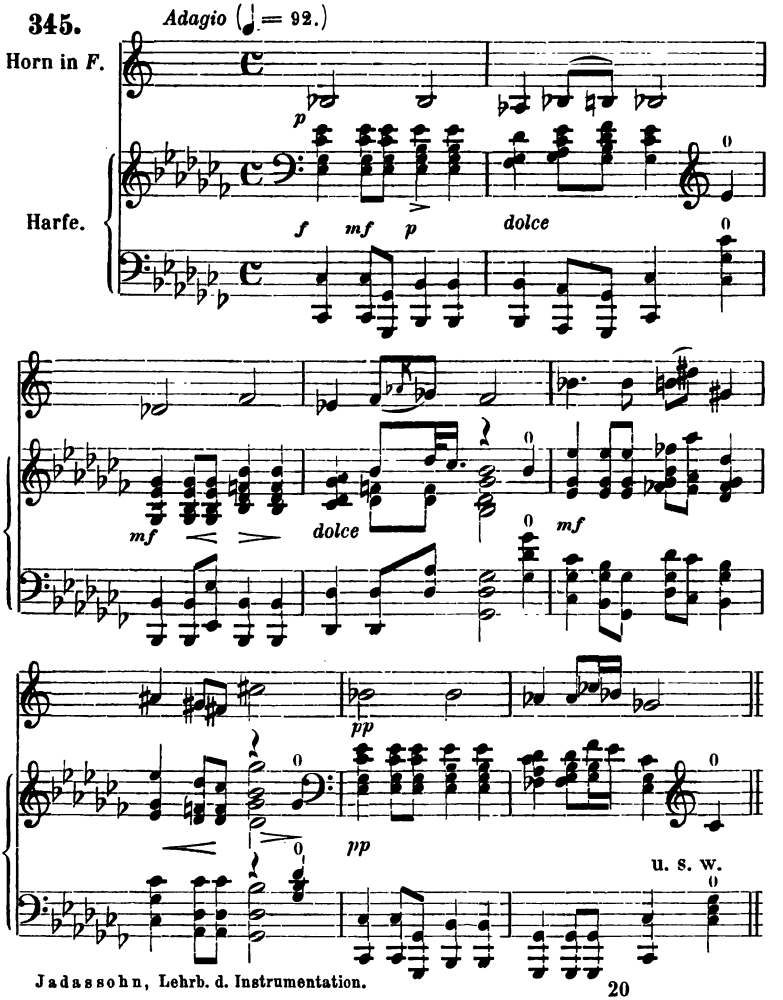
Allegro moderato.

344.



Aus diesem Beispiele ist ersichtlich, dass man Flageolett-Töne abwechselnd mit beiden Händen (Takt 1) geben kann. Bei den mit NB. bezeichneten Stellen soll nur der höchste Ton der Accorde in der linken Hand ein Flageolett-Ton sein; die darunter liegenden sind als natürliche Töne zu nehmen.

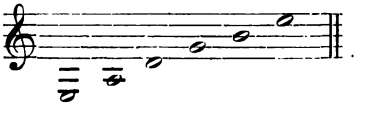
Karl Reinecke, op. 182 (Satz II).

345. *Adagio* (♩. = 92.)

Die Unterstützung der Melodie durch das Horn ist von ausgezeichnet schöner Klangwirkung.

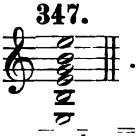
Die Guitarre.

§ 37. Dieselbe ist ein mit 6 Saiten bezogenes Instrument, das früher vielfach zur Begleitung beim Gesange wie im Vereine mit anderen Instrumenten, als Violine, Flöte, Bratsche, Violoncell zu Duos, Trios, Quartetten u. a., auch wohl zur Ausführung von kleineren Tanzkompositionen allein benutzt wurde. Der Resonanzkasten der Guitarre ist auf beiden Seiten flach und hält die Mitte zwischen der Grösse einer Bratsche und einem (sehr kleinen) Violoncell. Die drei tiefsten Saiten sind von Seide und mit Silberdraht übersponnen; die oberen drei sind Darmsaiten. Alle Saiten werden mit den Fingern gerissen, die drei unteren mit dem Daumen, die vierte mit dem Zeigefinger, die fünfte mit dem dritten, die sechste mit dem vierten Finger.

Die Guitarre hat die folgende Stimmung:

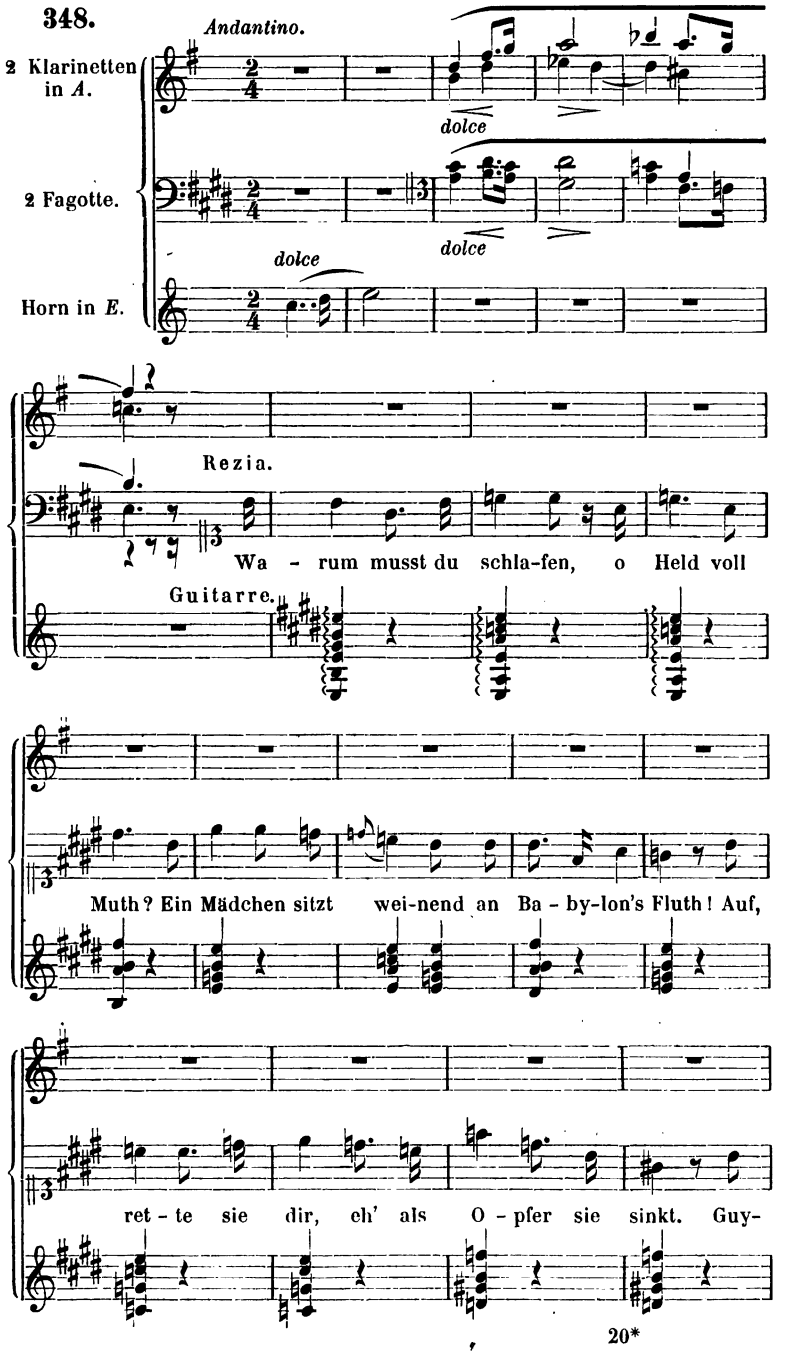
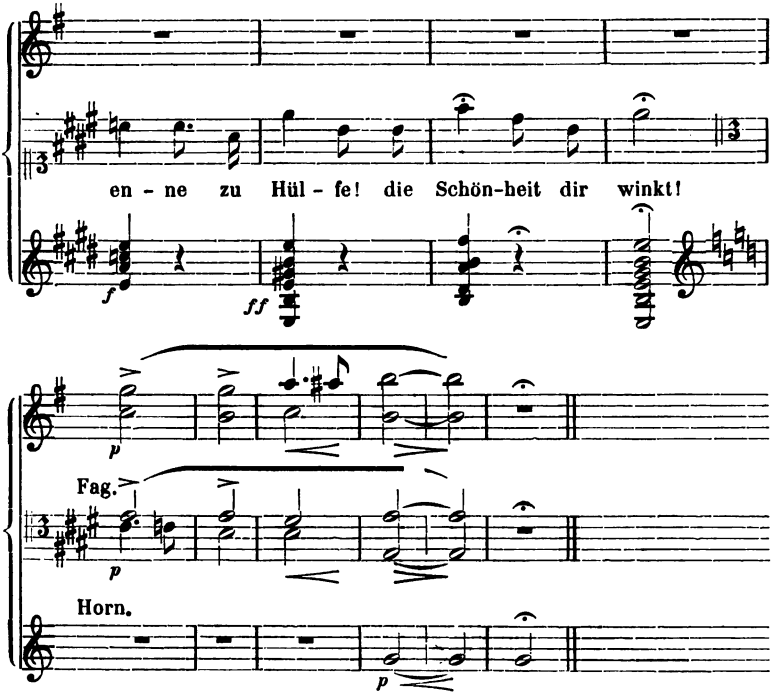
346. 

Die Noten erklingen eine Oktave tiefer, als sie geschrieben sind, man notirt stets im Violin-Schlüssel. Bei mehr als vierstimmigen Accorden muss der Daumen über die Saiten gleiten. Man muss daher Accorde vermeiden, bei denen der Daumen die erste und dritte Saite greifen soll, ohne die zweite zu berühren. Vier-, fünf- und sechsstimmige Accorde klingen besonders gut, wenn eine oder zwei leere Saiten mit angeschlagen werden können, z. B.:

347.

In diesem Accorde könnte man vier leere Saiten *e*, *g*, *h*, *e* haben.

Aus der Stimmung der Guitarre geht hervor, dass man bequemer in Kreuz-Tonarten spielt als in Tonarten, welche zwei oder mehr *B* vorgezeichnet haben, weil in solchen die leeren Saiten fast gar nicht gebraucht werden können.

Im Orchester wird die Guitarre nicht gebraucht, dem Verfasser ist nur ein Ausnahmefall bekannt, es ist dies die »Vision« (No. 3) im ersten Akte der Oper «Oberon« von Weber, welche wir hier anführen:

348.

Andantino.
2 Klarinetten in A.
2 Fagotte.
Horn in E.
dolce
dolce
dolce
Rezia.
Wa - rum musst du schla-fen, o Held voll
Guitarre.
Muth? Ein Mädchen sitzt wei-nend an Ba - by-lon's Fluth! Auf,
ret - te sie dir, eh' als O - pfer sie sinkt. Guy-

Aus dem vorstehenden Beispiele ersieht der Schüler die geschickte Verwendung der leeren Saiten in den verschiedenen Accorden. Wer sich genauer und eingehender über die Guitarre belehren will, dem empfehlen wir die Guitarre-Schulen von Guiliani, Samans, Carulli, Wohlfahrt, Harder, Gally u. A.

Die Mandoline

ist ein dem Verfasser unbekanntes Instrument, welches gegenwärtig wohl nur noch in den südeuropäischen Ländern in Gebrauch ist. Mozart schreibt die Begleitung der Canzonetta »Deh vieni alla finestra« (Akt 2, No. 3) für Mandoline und Streichquartett (pizzicato). Das Instrument soll vier Saiten in der Stimmung der Violine haben.

Die Zither

ist seit etwa zwei Jahrzehnten aus den Alpenländern weiter nach Norden vorgedrungen. Das Instrument erscheint in verschiedenen Formen als Streich- und Schlag-Zither, bald mit mehr oder minder viel (20—30) Saiten bezogen. Leipzig besitzt sogar einen Zither-Klub, in welchem auch Vorführungen auf mehreren Zithern veranstaltet werden. Das Instrument hat bis jetzt keinerlei Beachtung

von seiten der Fachmusiker gefunden, wird auch nie im Orchester oder im Vereine mit anderen Musikinstrumenten gebraucht. Wer sich über die Zither eingehend unterrichten will, dem sei die Schule von W. Moralt empfohlen.

Kapitel X.

Das Orchester.

Die Zusammenstellung des Orchesters.

§ 38. Unter dem Ausdrucke »Orchester« verstehen wir allgemein die Vereinigung der gesammten Streichinstrumente, deren jedes mehrfach besetzt ist, in Verbindung mit Blas- und Schlag-Instrumenten. Die mehr- oder vielfache Besetzung der Streichinstrumente ist unbedingt nothwendig, weil die grössere Zahl der anderen betheiligten Instrumente, und mehr noch die überwiegende Schallkraft jedes einzelnen derselben die Klangwirkung des Streichquartetts beim Zusammenspiel erdrücken würde, wenn dieses nur einfach besetzt wäre. Die Gruppe der Streichinstrumente wird aber immer den Kern des Orchesters bilden; diese Gruppe kann den Blasinstrumenten gegenüber nur dann wirksam werden, wenn sie in entsprechender Masse auftritt. Ein selbst von den hervorragendsten Künstlern, welche gleichzeitig im Besitze der vorzüglichsten Instrumente sind, nur einfach oder doppelt besetztes Streichquartett (richtiger Streichquintett, da man die Violinen stets in erste und zweite Parte theilt), wird den Blasinstrumenten gegenüber wirkungslos bleiben.

Die Besetzung des Streicherkörpers kann sich nach der Zahl und Beschaffenheit der anderen mitwirkenden Instrumente, sowie nach der dem Orchester zufallenden Aufgabe richten. Soll dieses nur oder zumeist nur begleitend sein, bedingt der Charakter des Tonstückes nur wenige Blasinstrumente, so wird eine minder zahlreiche Besetzung des Streichkörpers ausreichend sein, andernfalls muss diese vermehrt werden. So könnte für die Begleitung des Klavier-Koncertes in *G*-dur (op. 58) von Beethoven die Besetzung von 6 ersten, 6 zweiten Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncellen und zwei Kontrabässen allenfalls genügen, da das Orchester ausser diesen Instrumenten nur aus einer Flöte, zwei Hoboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern zusammengesetzt ist. Das Orchester des Klavier-Koncertes in *Es*-dur (op. 73) von Beethoven ist aus 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern,

2 Trompeten und Pauken nebst den Streichinstrumenten zusammengestellt. Dieses Orchester entspricht dem Charakter des Werkes; hier ist eine zahlreichere Besetzung des Streichquartetts nothwendig.

Tritt in symphonischen Werken das Orchester selbständig allein auf, so wird die Besetzung des Streichquartetts sich ebenfalls nach der Zahl und Beschaffenheit der Blasinstrumente und nach deren Betheiligung an dem auszuführenden Werke richten. In jedem Falle muss aber dann der Streichkörper zahlreicher besetzt sein, als dies bei der Orchester-Begleitung eines Koncertes, einer Arie, eines Duettes u. s. w. nothwendig ist. Immerhin aber könnte man alsdann auch das Streichquartett verschiedentlich verstärken. So wird die *g*-moll-Symphonie von Mozart, deren Partitur nur eine Flöte, 2 Hoboen, 2 Fagotte und 2 Hörner neben den Streichinstrumenten enthält, eine weniger zahlreiche Besetzung der letzteren nothwendig bedingen, als desselben Meisters *C*-dur-Symphonie mit der Schlussfuge, welche ausser den für die *g*-moll-Symphonie genannten Instrumenten noch zwei Trompeten und Pauken mitwirkend enthält. Mozart brauchte für den festlichen Charakter der *C*-dur-Symphonie eine glänzendere Instrumentirung.

Für die Ausführung der Symphonien von Haydn und Mozart würde im Allgemeinen eine Streichquartett-Besetzung von 10—12 ersten, 8—10 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 5 oder 6 Violoncellen und 3 oder 4 Kontrabässen ausreichend sein. Sicherlich aber wird die Klangwirkung in dem Masse besser, als die Besetzung zahlreicher wird; diese muss aber immer verhältnissmässig und dem Raume, in welchem die Aufführung stattfindet, entsprechend sein. Auch die Aufstellung des Orchesters ist dabei zu berücksichtigen. Im alten Gewandhaussaale in Leipzig bestand die Besetzung des Streichkörpers bei allen Orchesterwerken aus 15—16 ersten, 14 zweiten Violinen, 9 Bratschen, 9 Violoncellen und 6 Kontrabässen. Das Orchester war im Halbkreise staffelförmig derart aufgestellt, dass sämmtliche Violinen auf der untersten Stufe, die Bratschen, Violoncelle und Kontrabässe höher, noch höher die Holzbläser, über diesen die Hörner und auf der obersten Stufe Trompeten, Posaunen und Pauken sich befanden. Bei der Uebersiedlung in den weit grösseren, namentlich auch höheren neuen Gewandhaussaal wurde eine Verstärkung des Streichkörpers nothwendig. Dieser besteht nunmehr aus ungefähr 23 ersten, 20 zweiten Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncellen und 8 (zuweilen auch 9 oder 10) Kontrabässen. In dem weiten und sehr hohen Raume scheint uns diese grosse Masse von Streichinstrumenten immer noch nicht genügend; die Klangwirkung steht hinter der der geringeren Anzahl von Streichern im alten Saale nicht unwesentlich zurück; die üppige Fülle des Klanges

der Streichinstrumente, wie wir sie früher im alten Gewandhaussaale bewunderten, ist nicht mehr in demselben Grade vorhanden. Abgesehen von dem Übelstande der grossen Höhe des Saales scheint uns die Aufstellung des Orchesters in demselben nicht so vortheilhaft wie im alten Saale. Die Hörner vermögen im Forte eines Orchestertutti nicht immer genügend durchzudringen. Man ist daher gezwungen, bei all' denjenigen Orchester-Kompositionen, welche mit nur zwei Hörnern instrumentirt sind, in den Forte- und Fortissimo-Stellen die Hornstimmen doppelt zu besetzen, damit dieselben dem grossen Streichquartett gegenüber entsprechend wirken. Wir ersehen hieraus, dass ein zahlreicher besetzter Streichkörper wohl an Kraft gewinnen, gleichzeitig aber an Klangschönheit einbüssen kann, und dass die Verstärkung des Streichorchesters gewisse Grenzen hat, welche nicht überschritten werden können, ohne das Verhältniss zu anderen mitwirkenden Instrumenten zu stören. Im Allgemeinen aber wird man das Streichquartett nothwendiger Weise verstärken müssen, wenn ausser den Holzblasinstrumenten, den Hörnern, Trompeten und Pauken noch Posaunen, Tuba oder Kontrafagott, grosse Trommel, Becken und Triangel hinzutreten. Die letztgenannten Schlaginstrumente kommen jedoch ungleich seltener im Koncert- als im Opern-Orchester vor, wie bereits schon früher bemerkt wurde. Die beiden Orchester unterscheiden sich einestheils durch die Art der Aufstellung, welche im Theater stets auf gleicher Fläche ist, anderntheils durch spärlichere Besetzung des Streichquartetts in der Oper. Den beiden Orchestern fallen aber auch sehr verschiedene Aufgaben zu. Das Koncert-Orchester wird uns zumeist reine Instrumentalmusik übermitteln, in der Oper dagegen wird das Orchester vorwiegend den Solo- und Chorgesang begleiten.

Beim Koncertorchester unterscheiden wir das gewöhnliche von dem sogenannten grossen Orchester, welches ausser dem Streichquartett, den Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotten, zwei oder vier Hörnern, Trompeten und Pauken, noch andere Instrumente, als Piccolo-Flöte, englisches Horn, Bassklarinette, ein drittes Fagott oder Kontrafagott, eine dritte Trompete, drei Posaunen, Tuba, Harfe und ausser den Pauken noch andere Schlaginstrumente zur Mitwirkung enthält. Es ist jedoch keineswegs nothwendig, dass im grossen Orchester all' die genannten Instrumente vorhanden und zur Thätigkeit herangezogen sein müssen. Der Tonsetzer wird, je nachdem er es für die Darstellung des geistigen Inhalts seines Werkes nöthig erachtet, das eine oder andere, mehrere oder alle dieser Instrumente zur Betheiligung heranziehen.

Die übersichtlichste Anordnung der Partitur geben wir folgendermassen:

Kleine Flöte.	1. und 2. Horn.	2 Pauken.
2 grosse Flöten.	3. und 4. Horn.	1 Harfe.
2 Hoboen.	2 Trompeten.	1. Violinen.
1 engl. Horn.	1 Alt- und 1 Tenor-	2. Violinen.
2 Klarinetten.	posaune (oder zwei	Bratschen.
1 Bassklarinette.	Tenorposaunen).	Violoncelle.
2 Fagotte.	1 Tenorposaune.	Kontrabässe.
1 Kontrafagott.	1 Tuba.	

Man wird am zweckmässigsten verfahren, wenn man die grossen Flöten, die Hoboen, die Klarinetten, die Fagotte, das erste und zweite Horn, das dritte und vierte, die beiden Trompeten, die erste und zweite Posaune, die dritte Posaune und die Tuba auf je ein System zusammenschreibt; alle anderen Instrumente erhalten besondere Systeme, die Harfe deren zwei. Beziehentlich der Hörner fügen wir bei, dass — falls dieselben in verschiedener Stimmung geschrieben sind — die höheren über die tieferen Hörner gesetzt werden. Sollen ausser den Pauken noch andere Schlaginstrumente hinzutreten, so werden diese meist auf ein System unter den Pauken notirt.

Enthält eine Komposition Chor- und Solostimmen, wie die Kantate, das geistliche und das weltliche Oratorium und andere derartige Werke, so werden die Singstimmen in der Weise über die den Bass führenden Violoncell- und Kontrabassstimmen gesetzt, dass die Solostimmen, von den höheren zu den tieferen geordnet, unter die Bratschen geschrieben werden; darunter folgt in der gleichen Ordnung der Chor. Die verschiedenen Gruppen der betheiligten Instrumente sind hierdurch am übersichtlichsten geordnet. Obenan steht die Gruppe der Holzbläser, in der Mitte der Partitur befinden sich die Messing- und Schlaginstrumente, darunter die Saiteninstrumente und die Singstimmen, zu unterst die Bassinstrumente.

§ 39. Die gleichzeitige Betheiligung aller Instrumente nennen wir

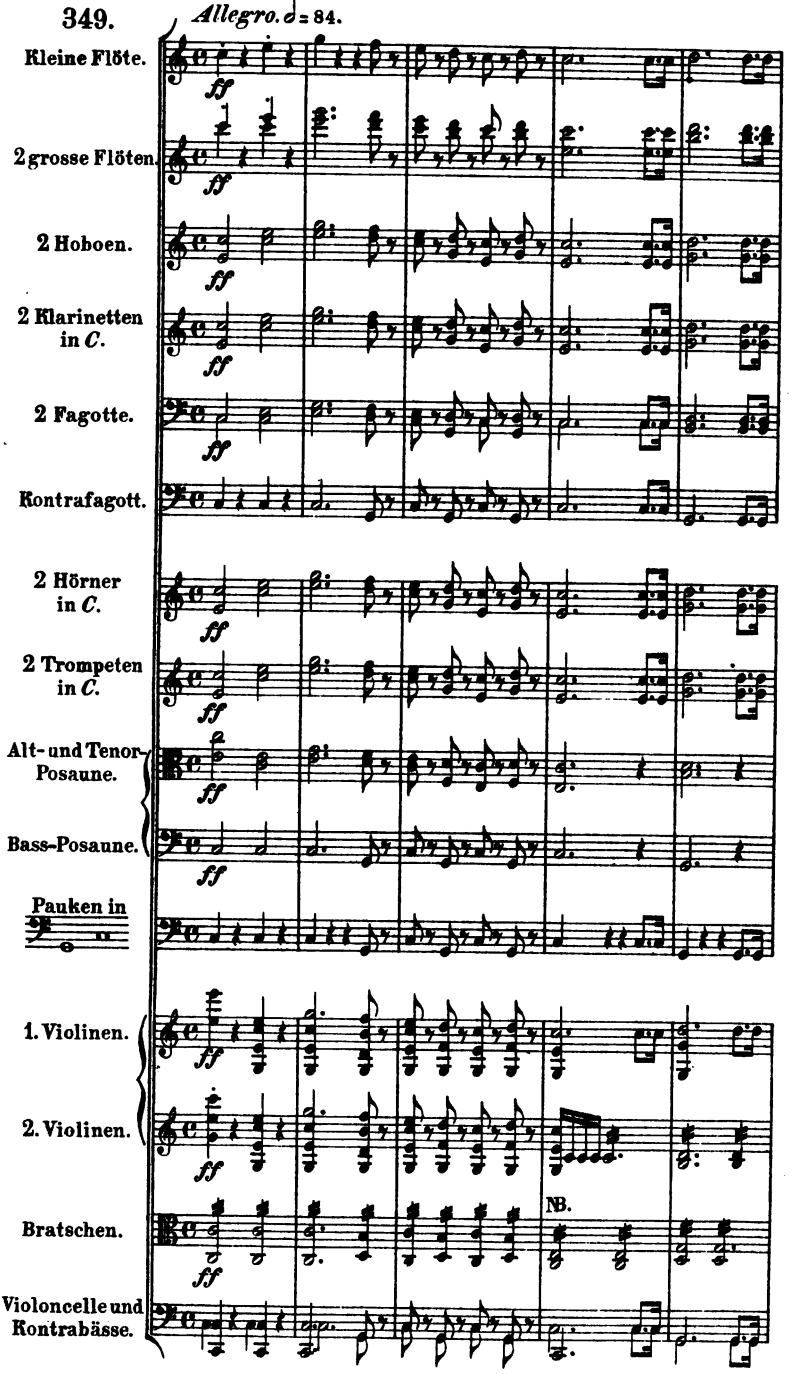
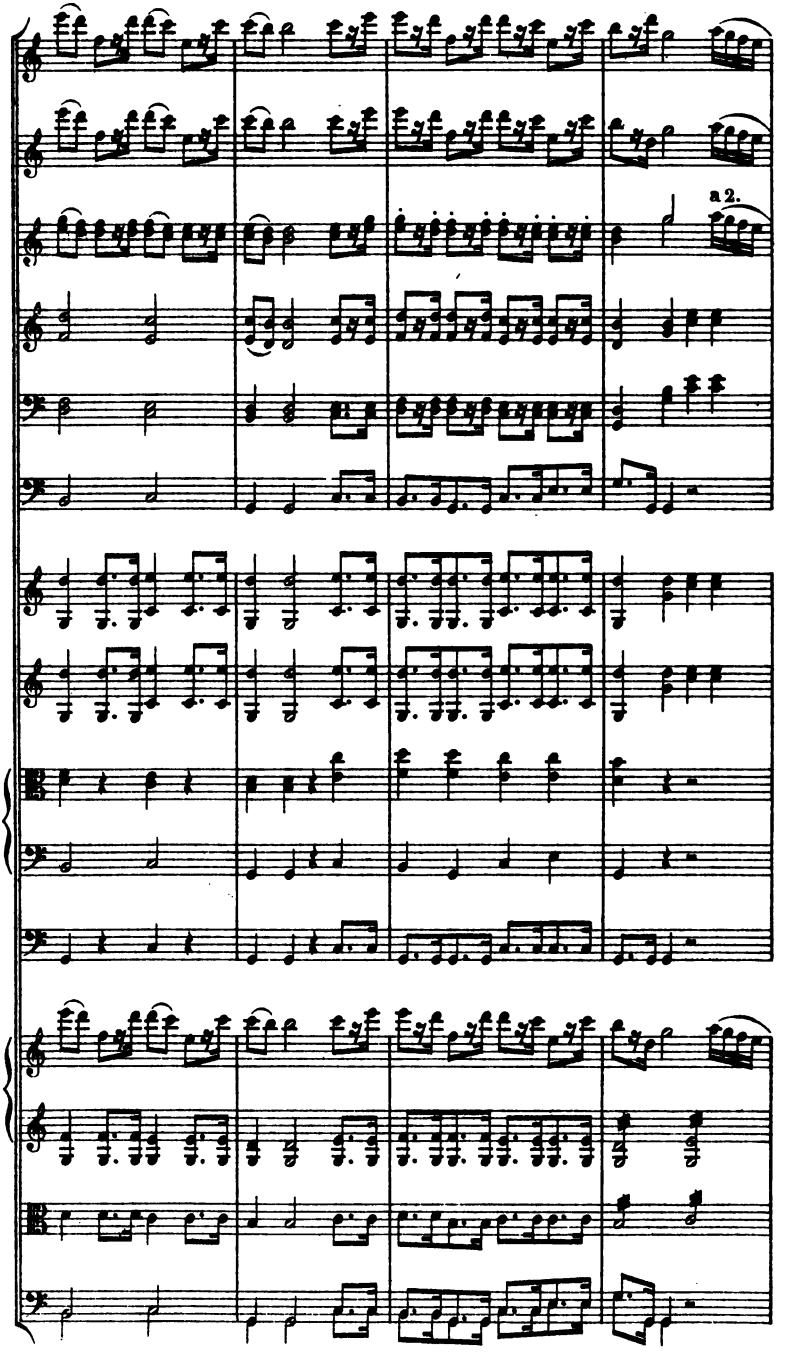
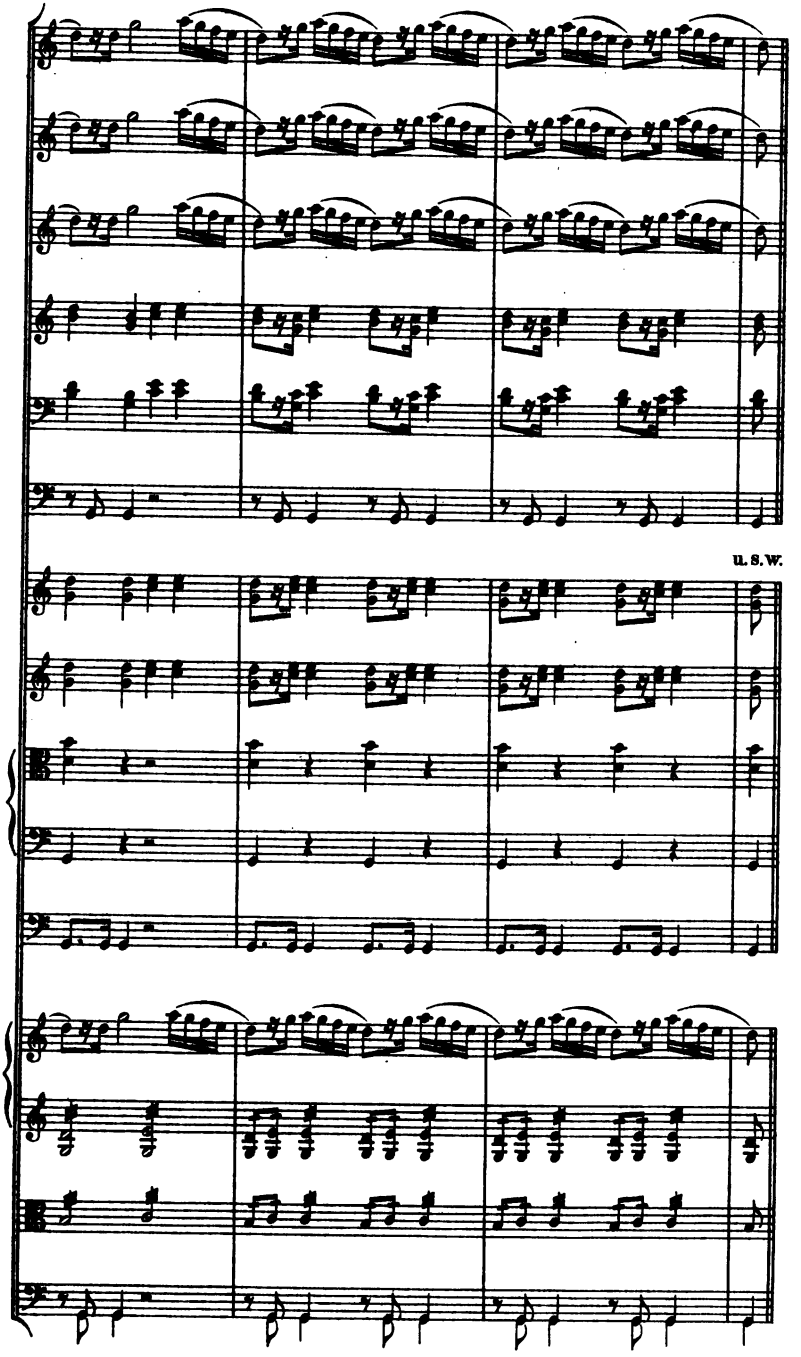
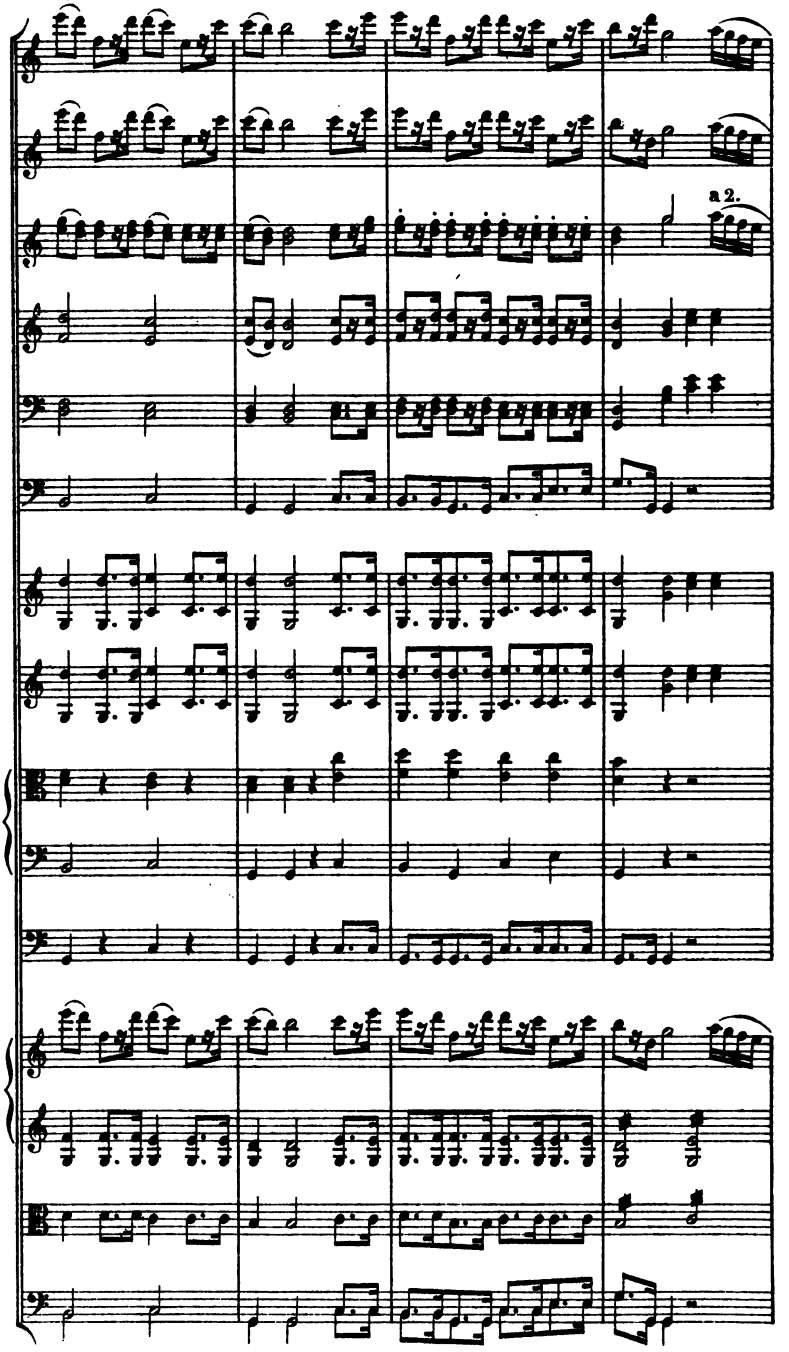
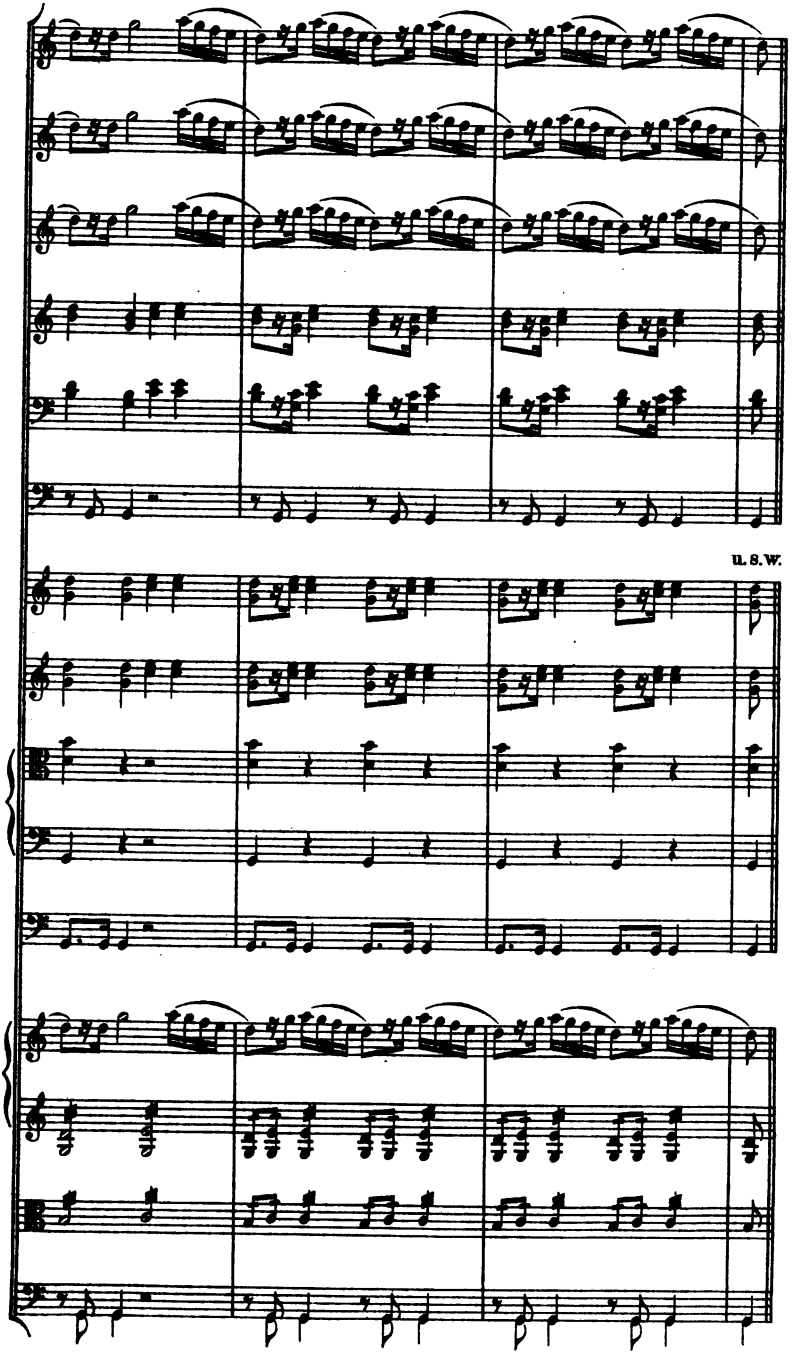
das Orchestertutti.

Um ein solches zweckmässig zu setzen, stellen wir die folgenden im Allgemeinen gültigen Grundsätze auf:

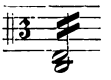
1. Melodie wie Harmonie und rhythmische Begleitungsfiguren des Satzes sollen im Streichquartett vollkommen enthalten sein.

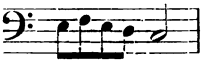
2. Jede Gruppe der Instrumente soll, soweit es möglich ist, Melodie und Harmonie enthalten.

Naturgemäss werden hierbei die hohen Instrumente einer jeden Gruppe die Melodie, andere wiederum die Mittelstimmen, die tiefen Instrumente den Bass zu führen haben. Je mehr Verdoppelungen der einzelnen Stimmen durch Instrumente einzelner oder verschiedener Gruppen entstehen, umso besser ist dies für die Klangwirkung. Betrachten wir den folgenden Satz — es ist der Anfang des Finales der fünften Symphonie von Beethoven — so finden wir die oben aufgestellten Grundsätze bestätigt (Beisp. 349):

349.

Allegro. ♩ = 84.
Kleine Flöte.
2 grosse Flöten.
2 Hoboen.
2 Klarinetten in C.
2 Fagotte.
Kontrafagott.
2 Hörner in C.
2 Trompeten in C.
Alt- und Tenor-Posaune.
Bass-Posaune.
Pauken in
1. Violinen.
2. Violinen.
Bratschen.
Violoncelle und Kontrabässe.
ff
NB.

a 2.

u. s. w.

a 2.

u. s. w.

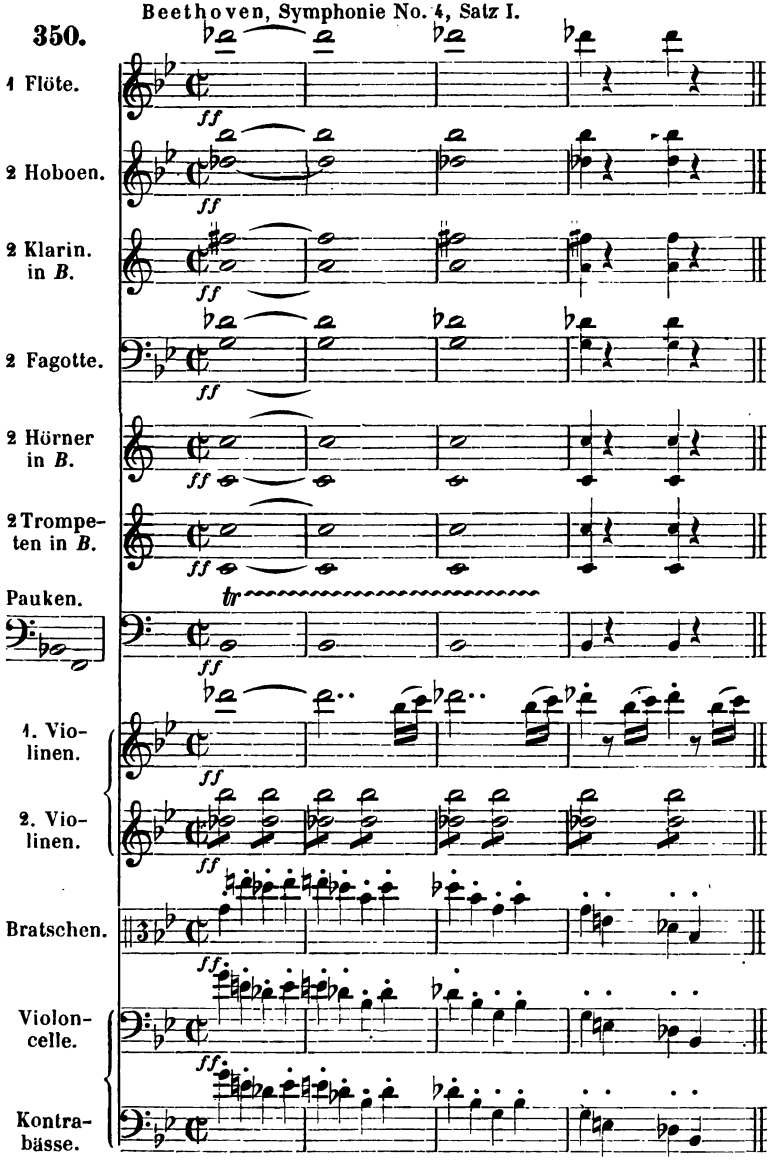
Das vorstehende Beispiel bedarf einer Erklärung nicht weiter; wir wollen indessen nicht unterlassen, Folgendes beizufügen: Im dritten Takte werden die Bratschen das mit NB. bezeichnete



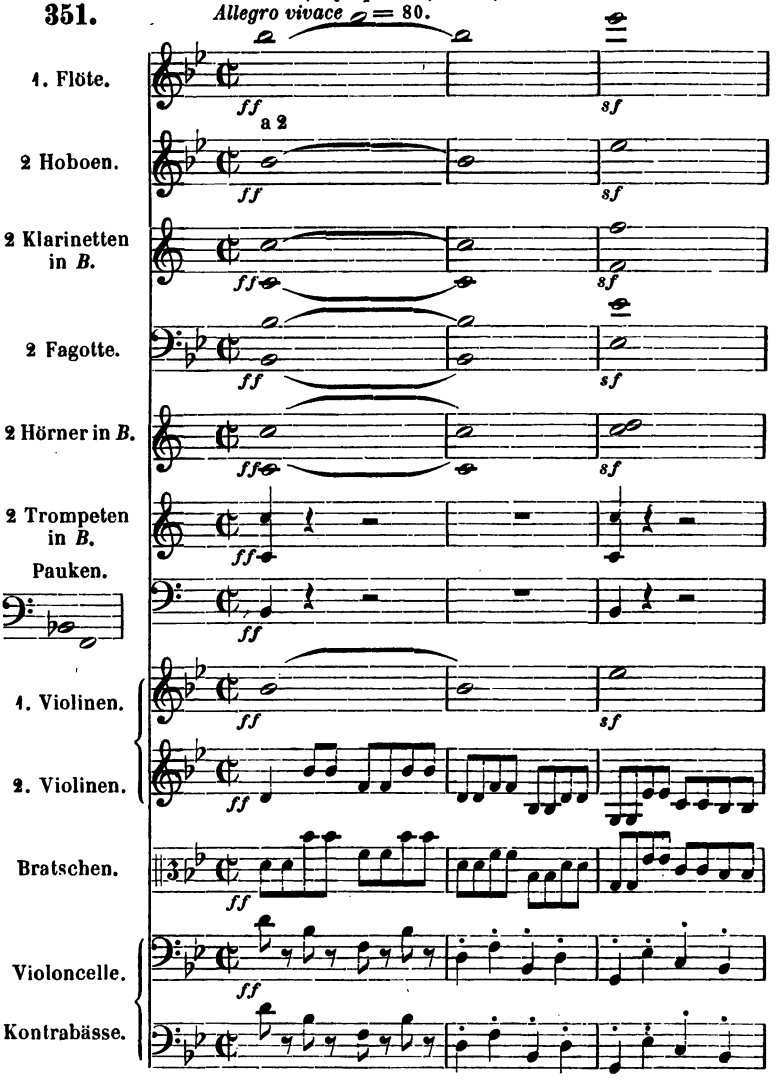
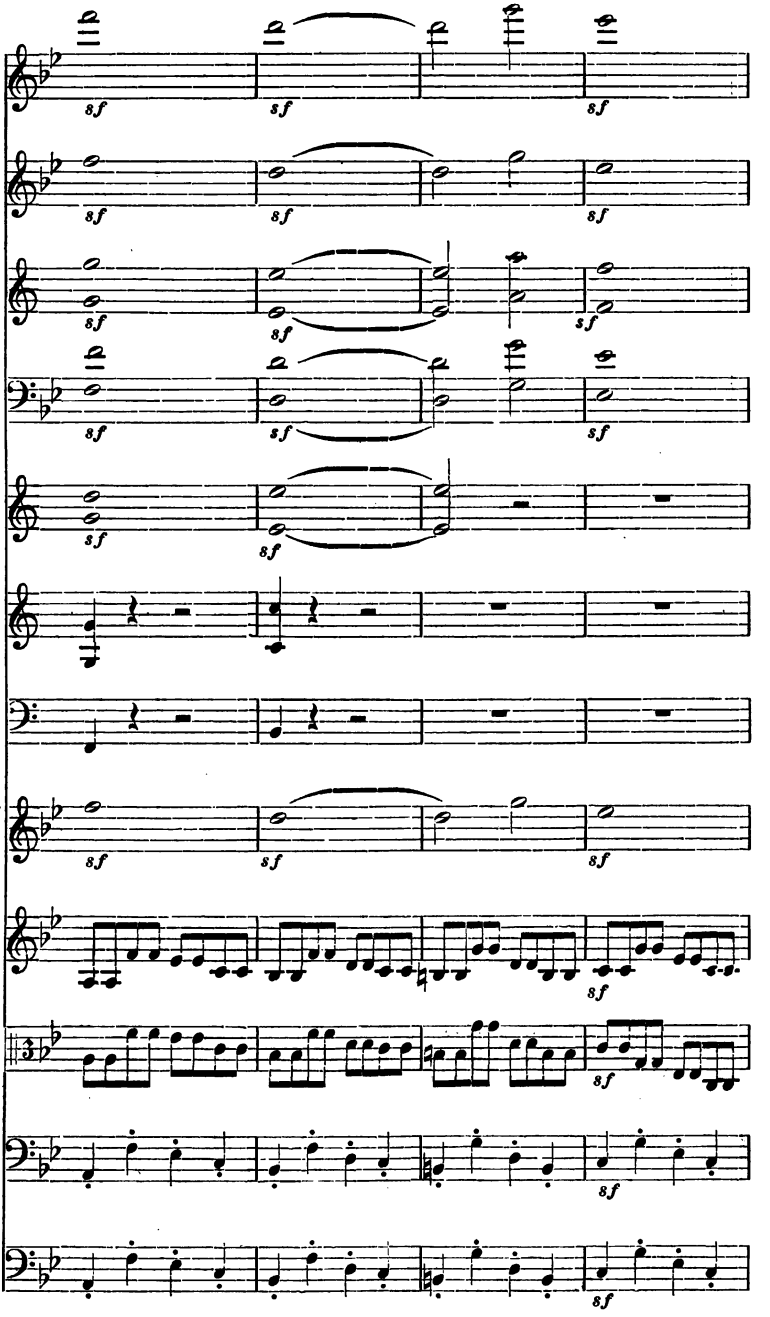
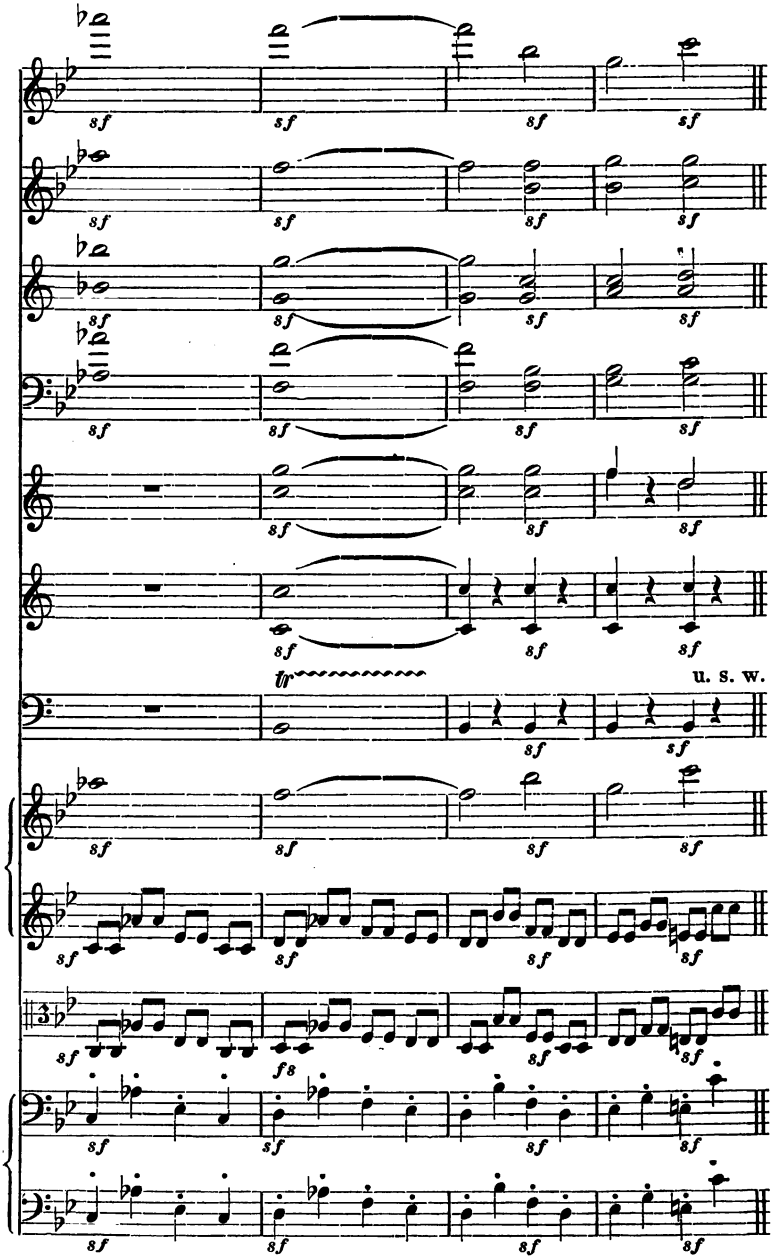
nur getheilt ausführen können, da beide Töne auf der *C*-Saite gegriffen werden müssen, ein Doppelgriff mithin unmöglich ist. Ferner werden die Kontrabässe im 8., 10. und 12. Takte die Figur:

so wie wir sie hier geschrieben haben, ausführen müssen, weil die tiefste leere Saite das tiefe (grosse)

E ist.

Soll im Tutti die Harmonie einen oder mehrere Takte lang gehalten werden, so wird sie meist den schallkräftigeren Bläsern zugetheilt, wogegen die Streichinstrumente die beweglichen Figuren ausführen, wie Beisp. 350 zeigt; die zweiten Violinen unterstützen die auszuhaltende Harmonie durch eine Achtelbewegung, wobei diese Instrumente mehr Kraft entwickeln können, als in lang ausgehaltenen Noten.

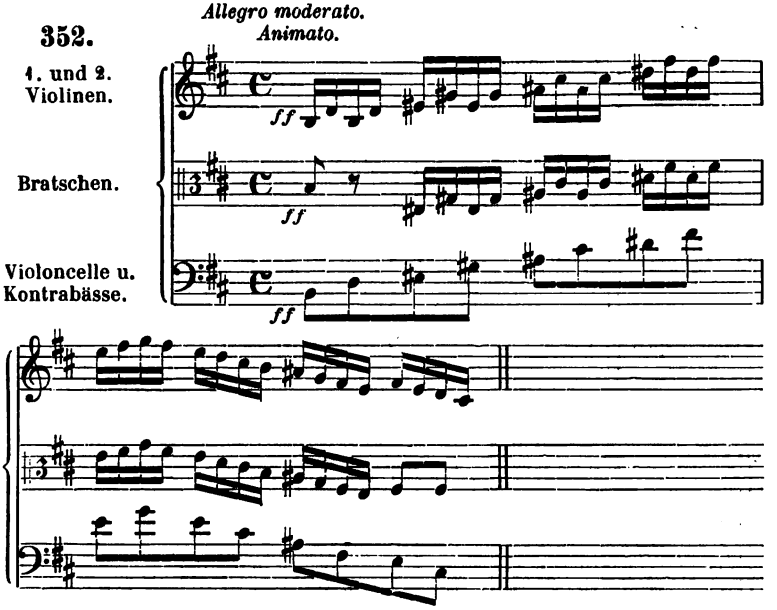
350. Beethoven, Symphonie No. 4, Satz I.

Beisp. 351 zeigt uns zwei verschiedene Motive, von denen das gehaltene von den Holzbläsern und den ersten Violinen, das bewegte von den Streichinstrumenten ausgeführt wird. Die Hörner vervollständigen und verstärken die im Motive der Streichinstrumente enthaltenen Harmonien; Trompeten und Pauken verschärfen die rhythmischen Accente. In dem sehr schnellen Tempo zieht Beethoven

es vor, die Violoncelle wie die Kontrabässe in Viertelnoten gegenüber der Achtelbewegung der zweiten Violinen und Bratschen zu führen. Die Figur kommt dabei markiger und kräftiger heraus, als wenn die Violoncelle gleich den oberen Streichinstrumenten Achtel zu spielen hätten. In ruhigerem Zeitmasse könnte man den Violoncellen die gleiche Bewegung wie der Bratsche und den Violinen geben, den Kontrabass aber wird man in solchen Fällen häufig in langsameren Noten schreiben.

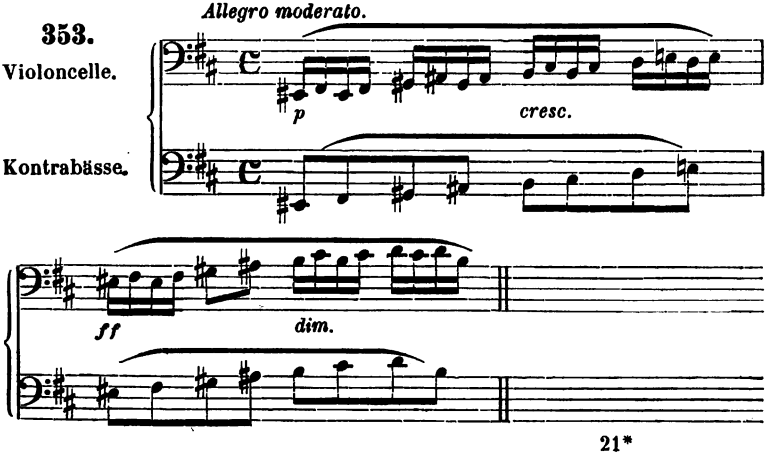
351. Beethoven, Symphonie, No. 4, Satz I.

sf
sf
sf

Sollen die Violoncelle und Kontrabässe eine schnelle Figur der höher liegenden Streichinstrumente wirksam unterstützen, so wird

man zuweilen genöthigt sein, diese Figur in den tieferen Instrumenten, Violoncell und Kontrabass in langsameren Noten verändert zu geben, weil die tieferen Saiten dieser Instrumente, zumal die übersponnenen, schwerer ansprechen.

Mendelssohn, Ouverture »Die Fingalshöhle«.

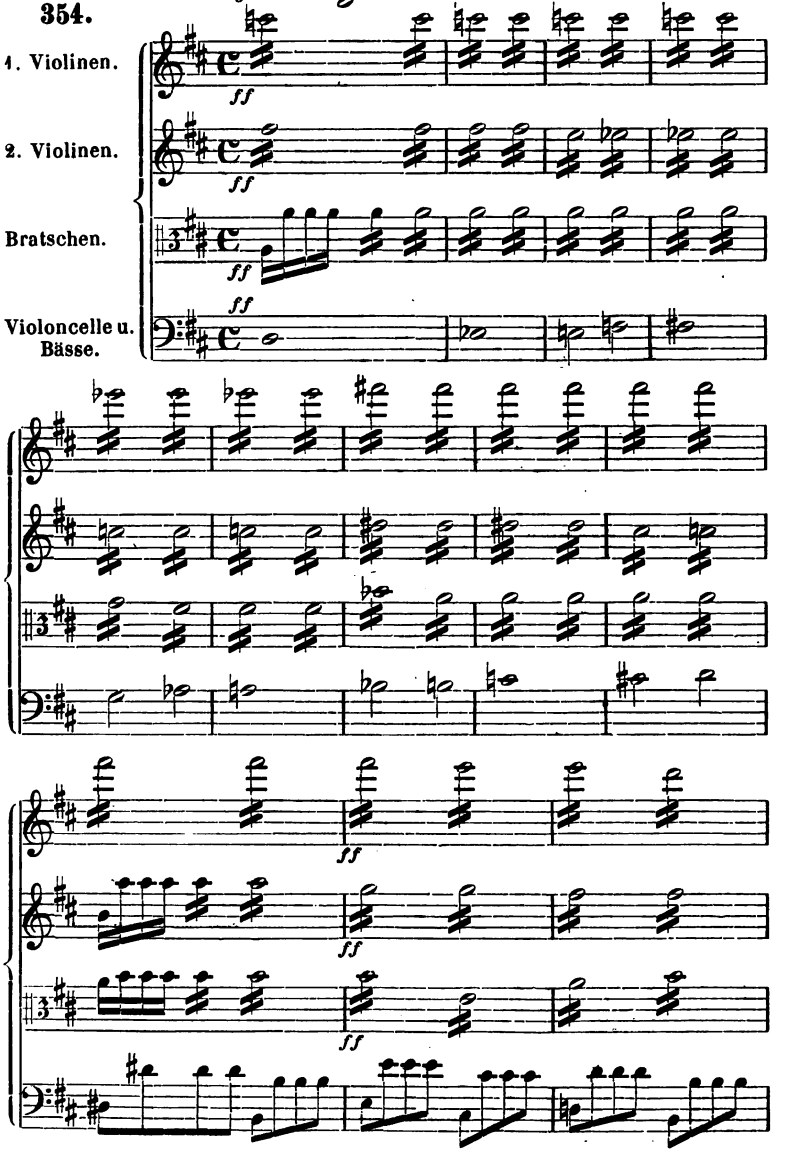
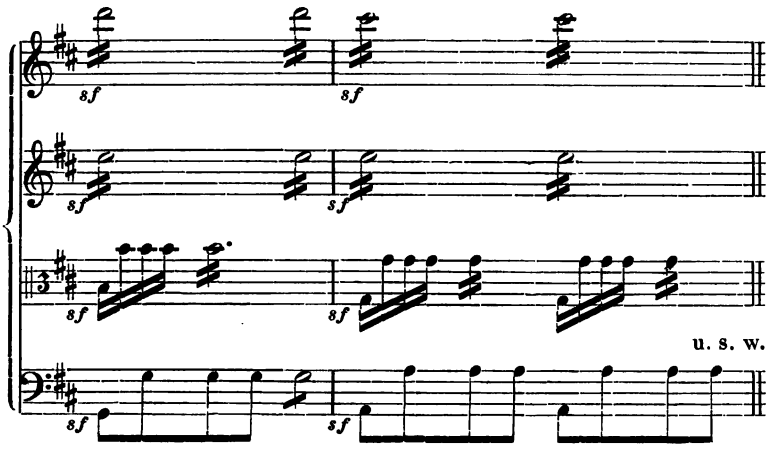
352.

Zuweilen wird auch eine schnellere Figur der Violoncelle im Kontrabass durch langsamere Noten verändert zur Unterstützung der Violoncell-Figur geschrieben, wie Beisp. 353 zeigt:

Mendelssohn, Ouverture »Die Fingalshöhle«.

353.

Sollen die Violoncelle und Kontrabässe zu Accorden in schnellen, wirbelnden (tremolandoartigen) Noten der Violinen und Bratschen den Bass geben, so wird dieser kräftiger hervortreten, wenn er in langsameren Noten geschrieben ist, wie Beisp. 354 zeigt:

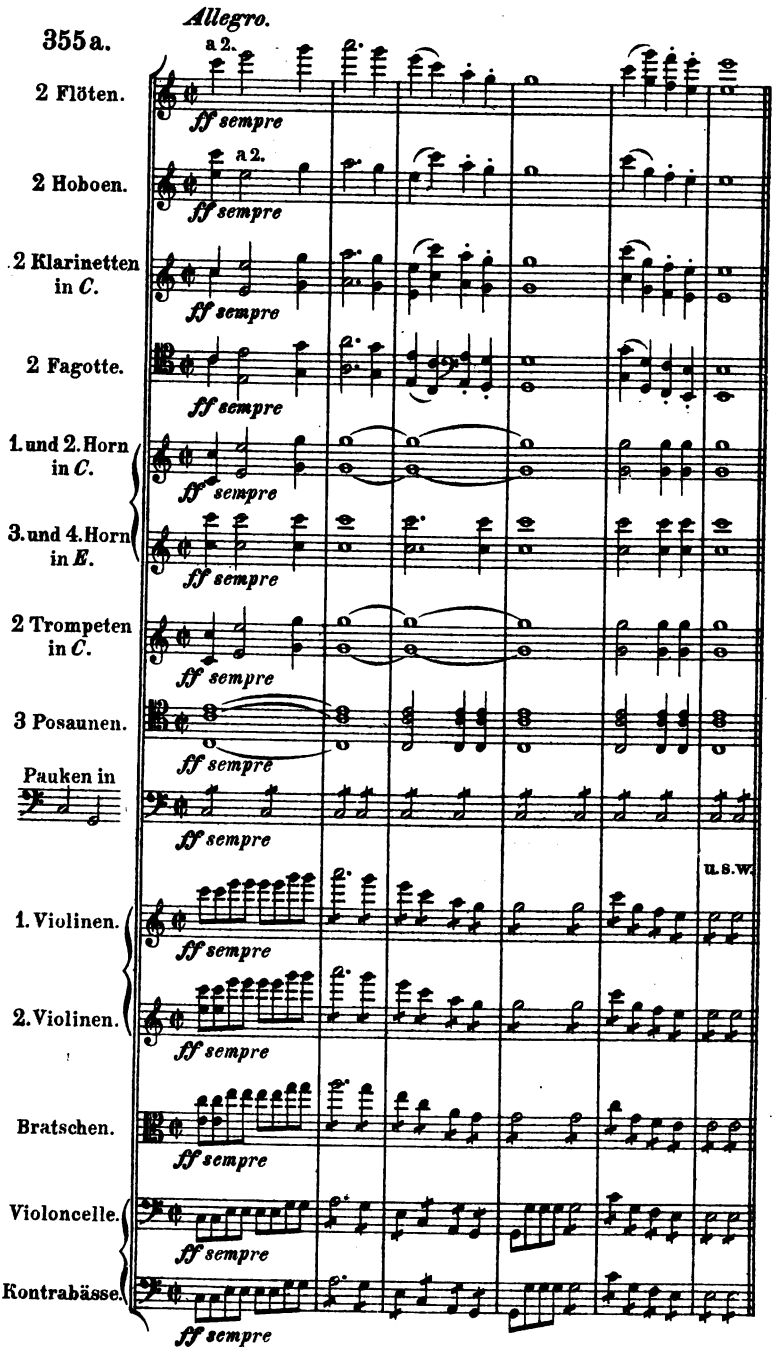
Beethoven, Symphonie No. 2, Satz I.

Allegro vivace ♩ = 100.

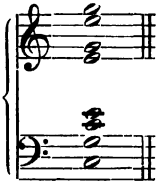
354.

Verschiedenartige Instrumentirung des Orchester-Tutti.

§ 40. Wir haben schon oben gesagt, dass die Verdoppelung der einzelnen Stimmen durch verschiedene Instrumente vortheilhaft für die Gesammt-Klangwirkung ist. Hierbei ist die richtige Vertheilung der Stimmen ins Auge zu fassen, damit sowohl die Melodie, wie der Bass und die die Harmonie füllenden Mittelstimmen des Satzes im rechten Gleichgewichte zu einander stehen und zu entsprechender Geltung gelangen. Wir müssen im Forte eines Orchester-Tutti ferner berücksichtigen, ob uns dabei zwei oder vier Hörner zur Verfügung stehen, und ob Posaunen mit dazugezogen werden können.

Diese schallkräftigen Messinginstrumente werden bei rasch dahinlaufenden Melodien eines Allegrosatzes ebenso wie die Trompeten nur zur Unterstützung der Melodie und des Rhythmus, die dritte (Bass-) Posaune zur Verstärkung des Basses — falls dieser nicht auch rasche Figuren enthält — zu verwenden sein; sie werden die Harmonie geben, und man muss alsdann Sorge tragen, die Melodie durch die vereinigten Violinen, die Flöten, die erste Hoboe und Klarinette, den Bass durch die Fagotte (zuweilen auch durch die Bratschen) entsprechend zu verstärken. Alsdann treten Verdoppelungen der Stimmen durch zwei, drei, ja auch durch mehr Oktaven ein. Im folgenden Beispiele zeigen wir eine Tutti-Stelle aus der Ouverture No. 3 zu „Leonore“ von Beethoven, in welcher alle Instrumente mit Ausnahme der Posaunen, Trompeten und Hörner die Melodie durch vier Oktaven verdoppelt führen; die Pauke unterstützt dabei den Bass.

355a.

Allegro.
a 2.
2 Flöten.
ff sempre
a 2.
2 Hoboen.
ff sempre
2 Klarinetten in C.
ff sempre
2 Fagotte.
ff sempre
1. und 2. Horn in C.
ff sempre
3. und 4. Horn in E.
ff sempre
2 Trompeten in C.
ff sempre
3 Posaunen.
ff sempre
Pauken in
ff sempre
u. s. w.
1. Violinen.
ff sempre
2. Violinen.
ff sempre
Bratschen.
ff sempre
Violoncelle.
ff sempre
Kontrabässe.
ff sempre

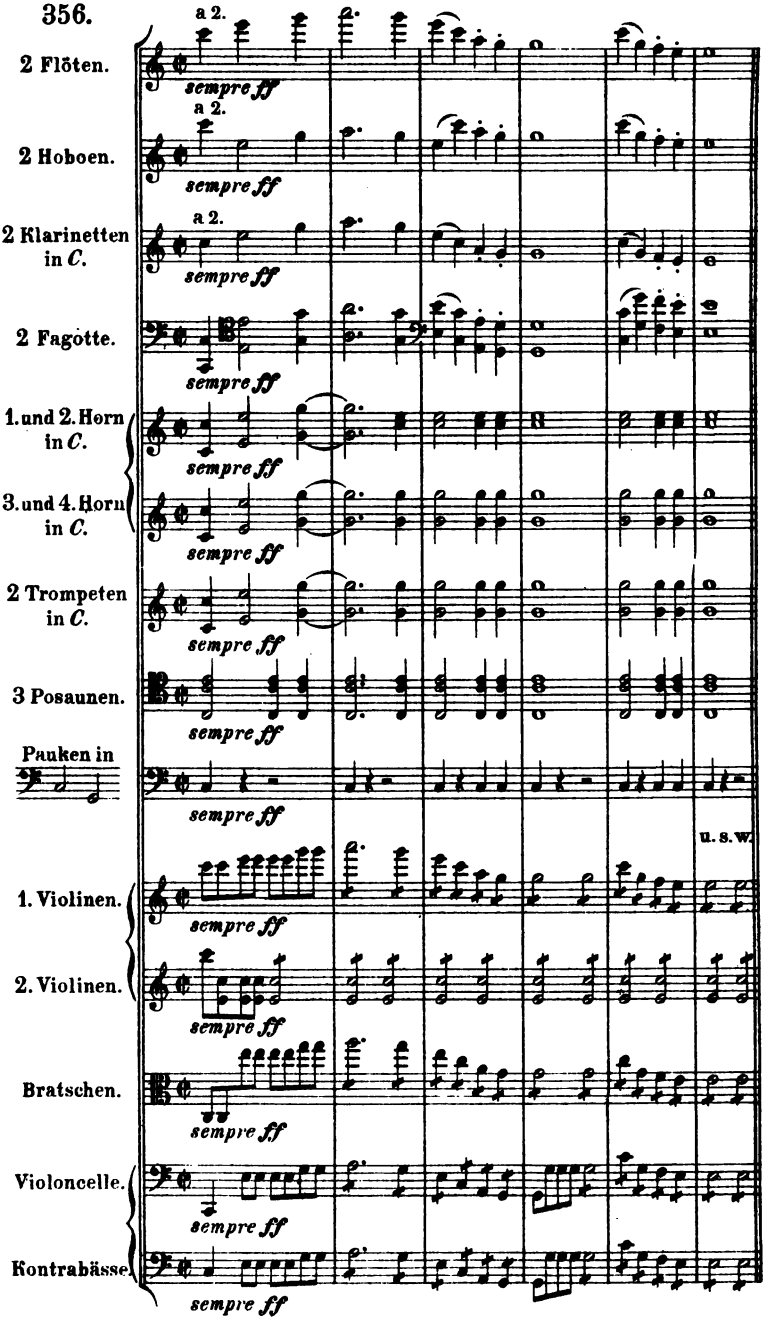
In dem vorstehenden Beispiele sehen wir dem von uns oben aufgestellten Grundsatze entgegen die Harmonie des Satzes nur einer Gruppe (den Messinginstrumenten) zugetheilt. Alle anderen betheiligten Instrumente führen die Melodie, deren Eintritt im ersten Takte sogar von zwei Hörnern in *C* und von den Trompeten unterstützt wird. Erst vom zweiten Takte an geben die Messinginstrumente nur die Harmonie und unterstützen die rhythmischen Accente; die Pauke verstärkt dabei den Bass. In diesem Ausnahmefalle bedurfte Beethoven aller anderen Instrumente, um die Melodie der mächtigen Gruppe der Messingbläser gegenüber im richtigen Gleichmasse zu Gehör zu bringen. Alle melodieführenden Instrumente sind möglichst hoch gelegt; die zweite Geige geht mit der ersten bis ins dreigestrichene $\overline{\overline{a}}$ hinauf, die Bratschen ins zweigestrichene $\overline{a}$, ebenso sind die Flöten, Hoboen, die erste Klarinette, das erste Fagott in hoher Lage beschäftigt. Auch der Begleitungs-Accord der Messinginstrumente ist möglichst hoch gelegt:

355b.

Alles ist darauf berechnet, ein kraftvoll siegreiches Fortissimo zu geben. Die Melodie ist in den Streichinstrumenten in wirbelnden Achtelnoten geschrieben, damit die grösstmögliche Kraft und Tonfülle entfaltet werden könne*).

Bei der Wiederholung derselben Stelle nach dem Durchführungstheile ist diese ein wenig verändert instrumentirt. Die Harmonie ist alsdann auch im Streichquartett durch die zweiten Violinen vertreten; dafür wird der Eintritt der Melodie im ersten Takte durch vier Hörner und zwei Trompeten unterstützt. Die wirbelnde Achtelbewegung der zweiten Violinen mit den Doppelnoten der Harmonie kommt zur Geltung, da die Pauken die Achtelbewegung hier nicht mitnehmen und nur durch einzelne kurze Schläge den Rhythmus schärfer markiren. Die Bratschen werden durch die hier im Einklange geführten Klarinetten verstärkt.

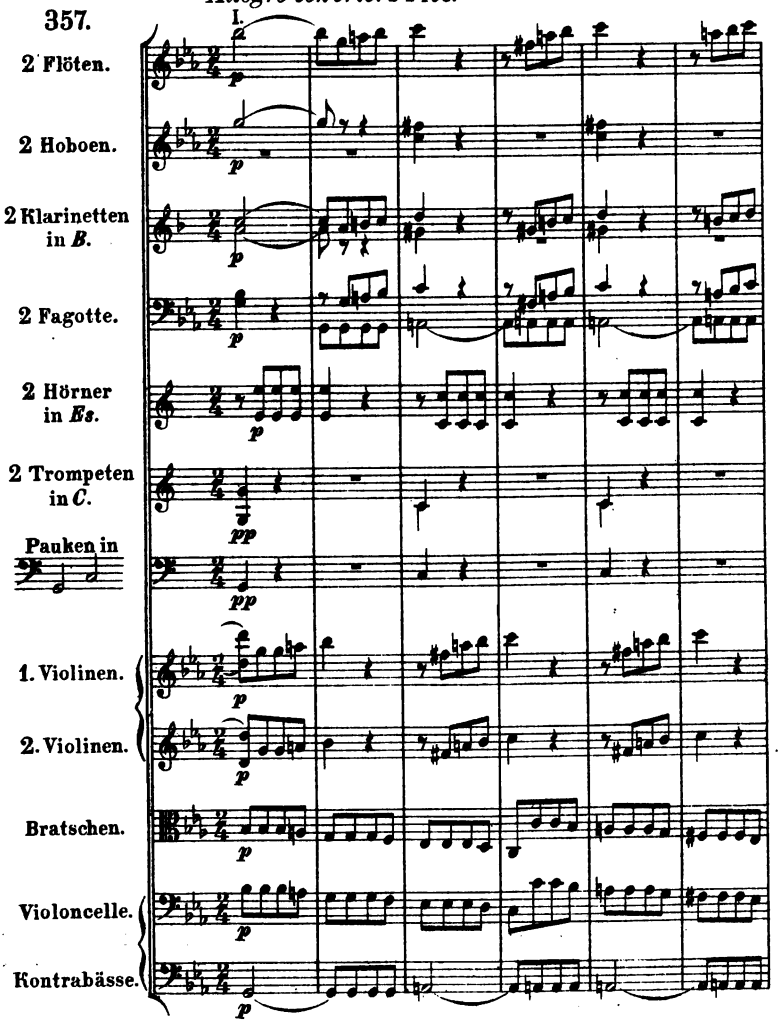
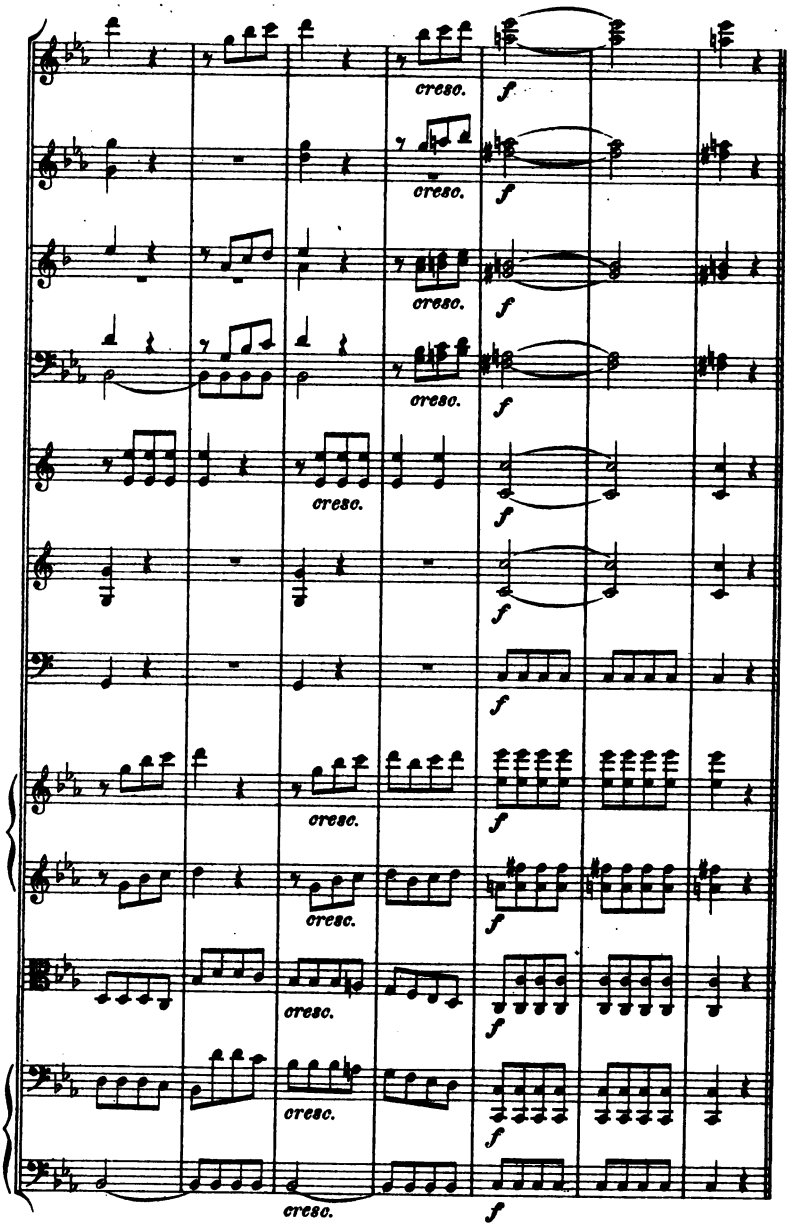
---

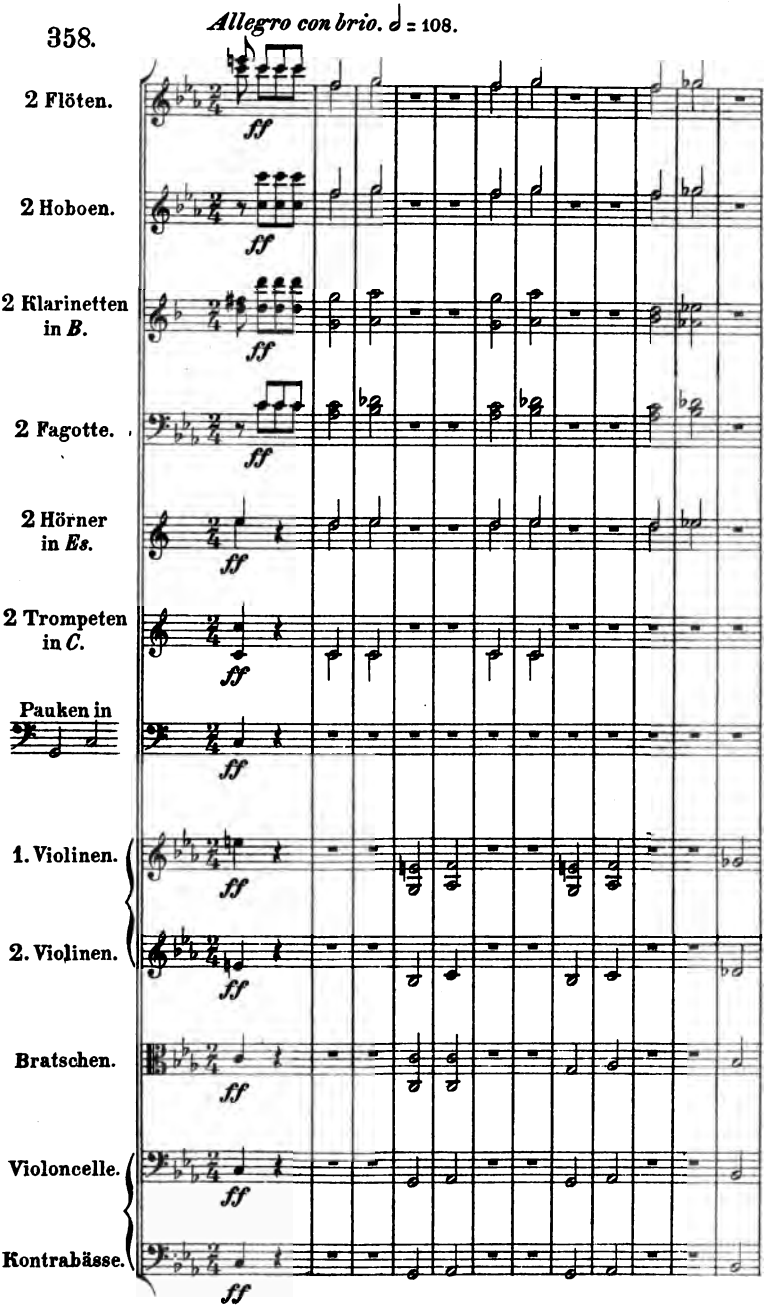
*) Zu berücksichtigen ist für diesen Fall ferner, dass die Harmonie des Satzes auch durch die Noten der Melodie gekennzeichnet ist.

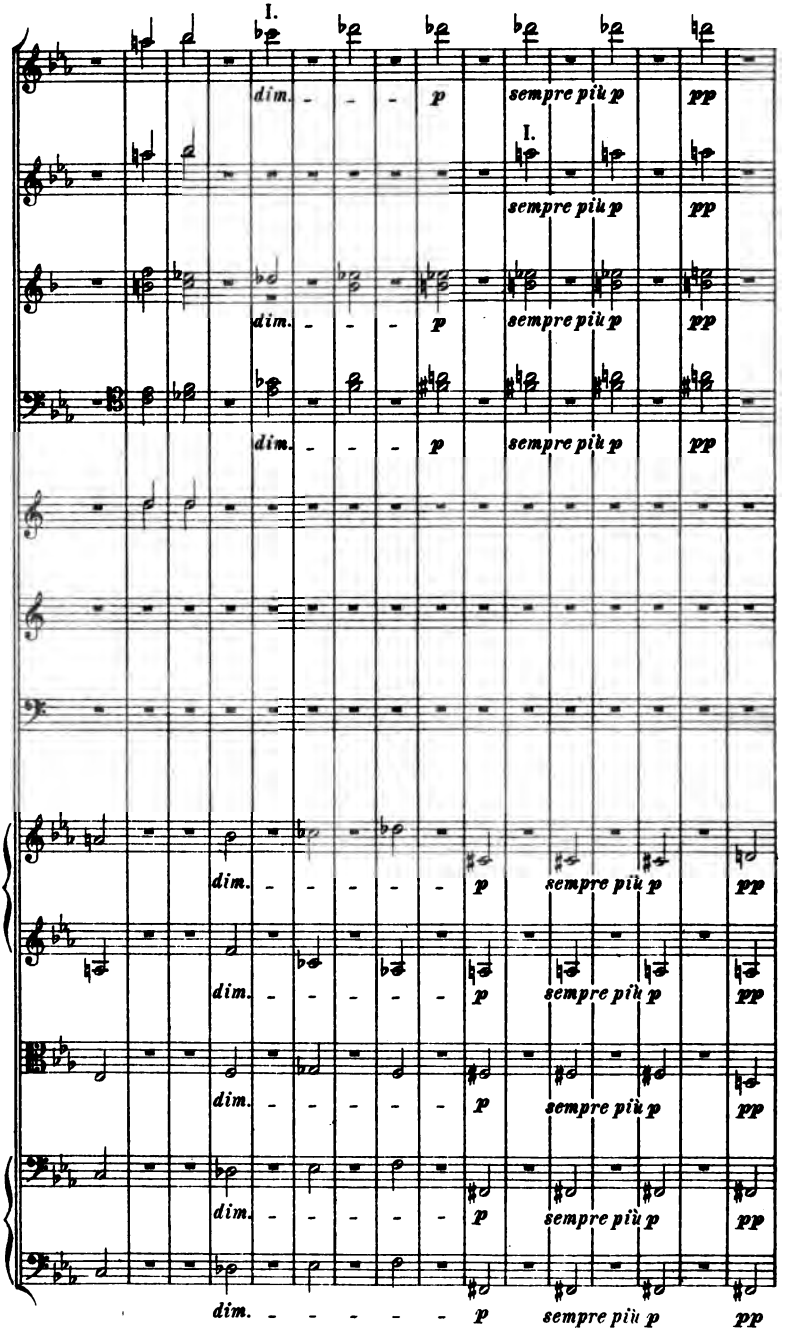
356.

a 2.
2 Flöten.
sempre ff
a 2.
2 Hoboen.
sempre ff
a 2.
2 Klarinetten in C.
sempre ff
2 Fagotte.
sempre ff
1. und 2. Horn in C.
sempre ff
3. und 4. Horn in C.
sempre ff
2 Trompeten in C.
sempre ff
3 Posaunen.
sempre ff
Pauken in
sempre ff
u. s. w.
1. Violinen.
sempre ff
2. Violinen.
sempre ff
Bratschen.
sempre ff
Violoncelle.
sempre ff
Kontrabässe.
sempre ff

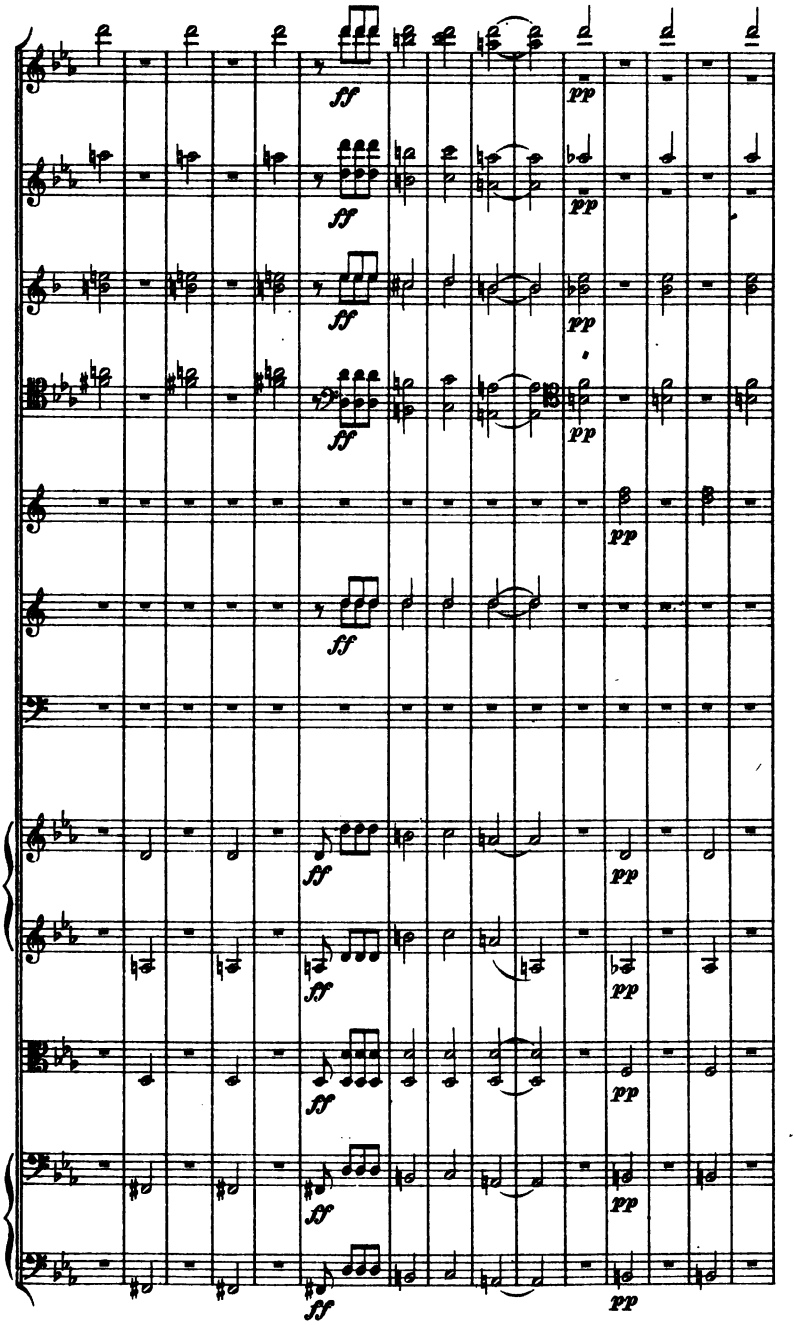
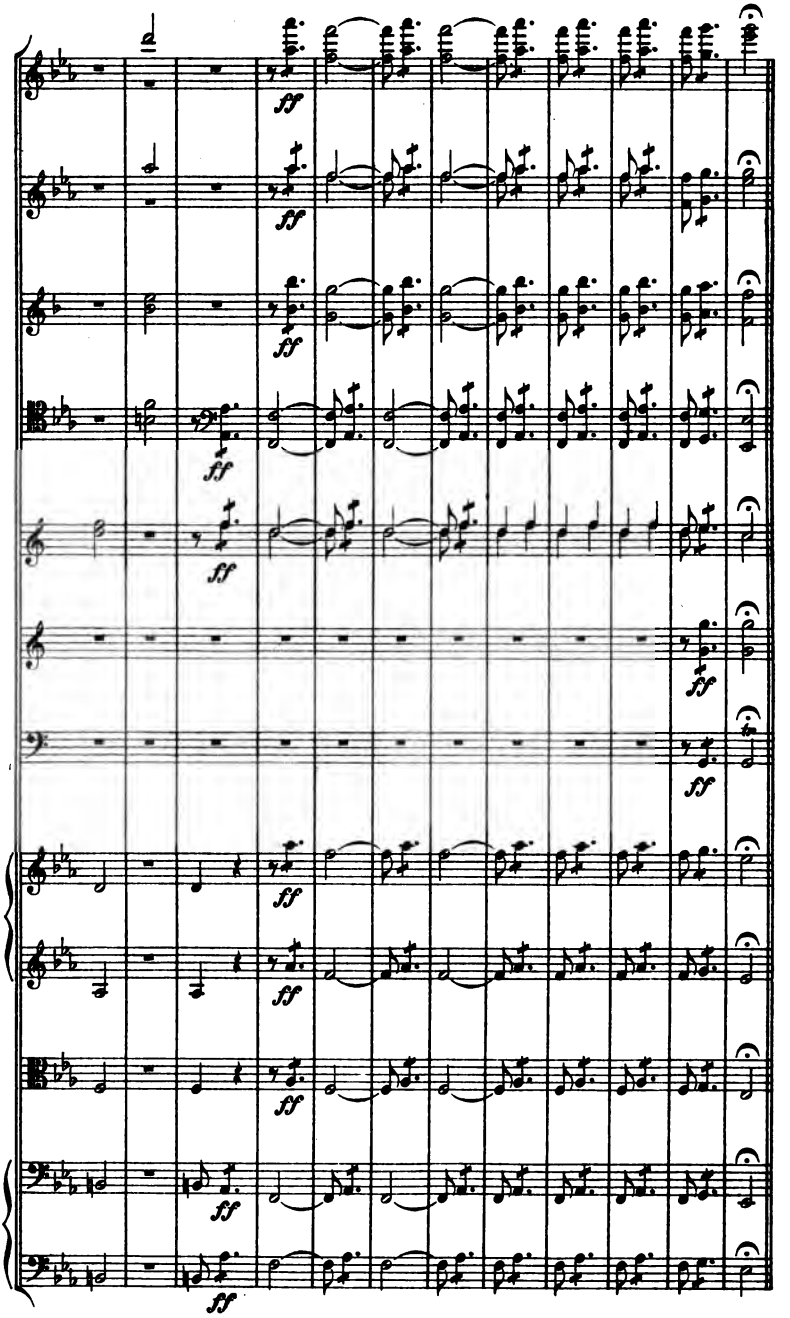
Die Trennung verschiedener Gruppen von Instrumenten im Orchester-Tutti.

§ 41. Verschiedene Gruppen von Instrumenten können sich im Orchester-Tutti auch rhythmisch von einander sondern und wechselweise in einander greifen, wie uns das folgende der fünften Symphonie von Beethoven (Satz I) entnommene Beispiel zeigt. Hier können wir trotz des Zusammenklanges der Blas- und Streichinstrumente die abwechselnde Fortführung des Motivs in beiden Gruppen klar unterscheiden.

357.

Ein interessantes Abwechseln der Blas- und Streichinstrumente findet sich ebenfalls im ersten Satze der fünften Symphonie von Beethoven. Wir zeigen dies im folgenden Beispiele:

358.

Allegro con brio. ♩ = 108.
2 Flöten.
2 Hoboen.
2 Klarinetten in B.
2 Fagotte.
2 Hörner in Es.
2 Trompeten in C.
Pauken in
1. Violinen.
2. Violinen.
Bratschen.
Violoncelle.
Kontrabässe.
ff


I.
dim. - - - p sempre più p pp
I.
sempre più p pp
dim. - - - p sempre più p pp
dim. - - - p sempre più p pp
dim. - - - - - p sempre più p pp
dim. - - - - - p sempre più p pp
dim. - - - - - p sempre più p pp
dim. - - - - - p sempre più p pp
dim. - - - - - p sempre più p pp

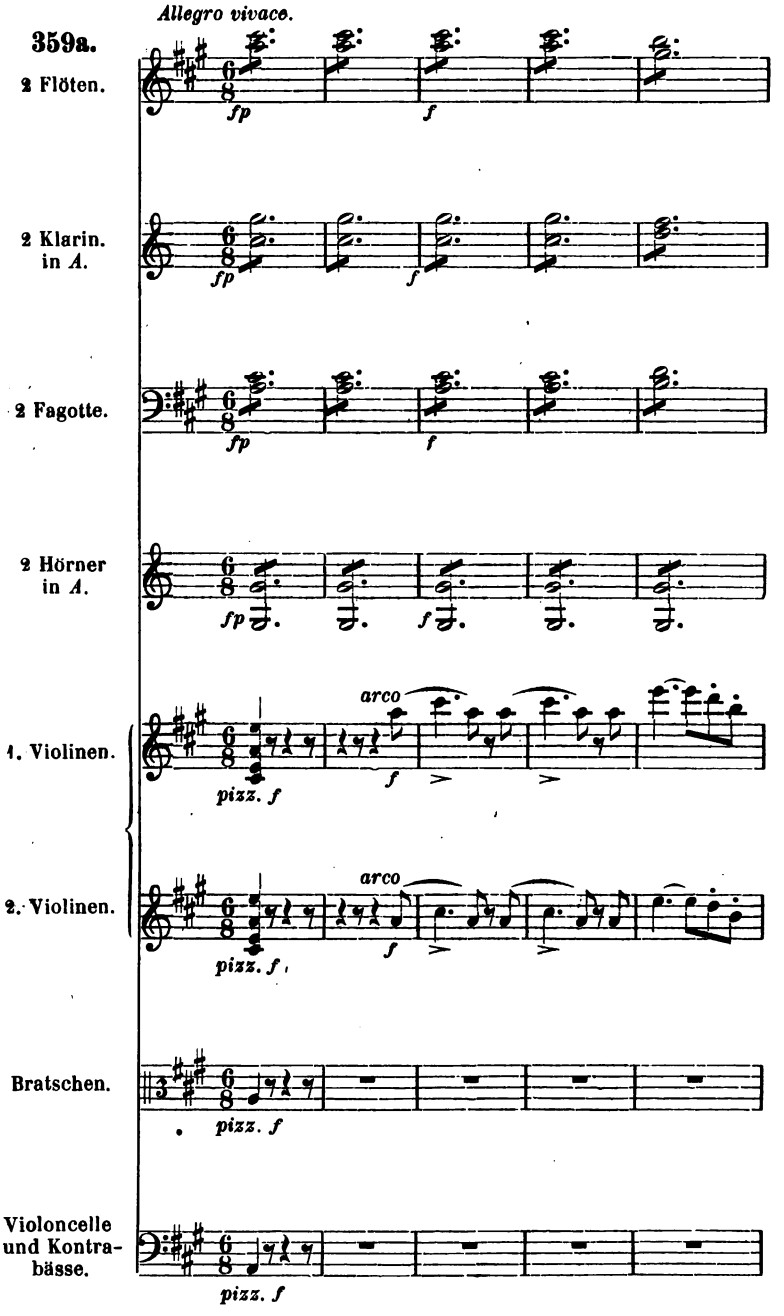
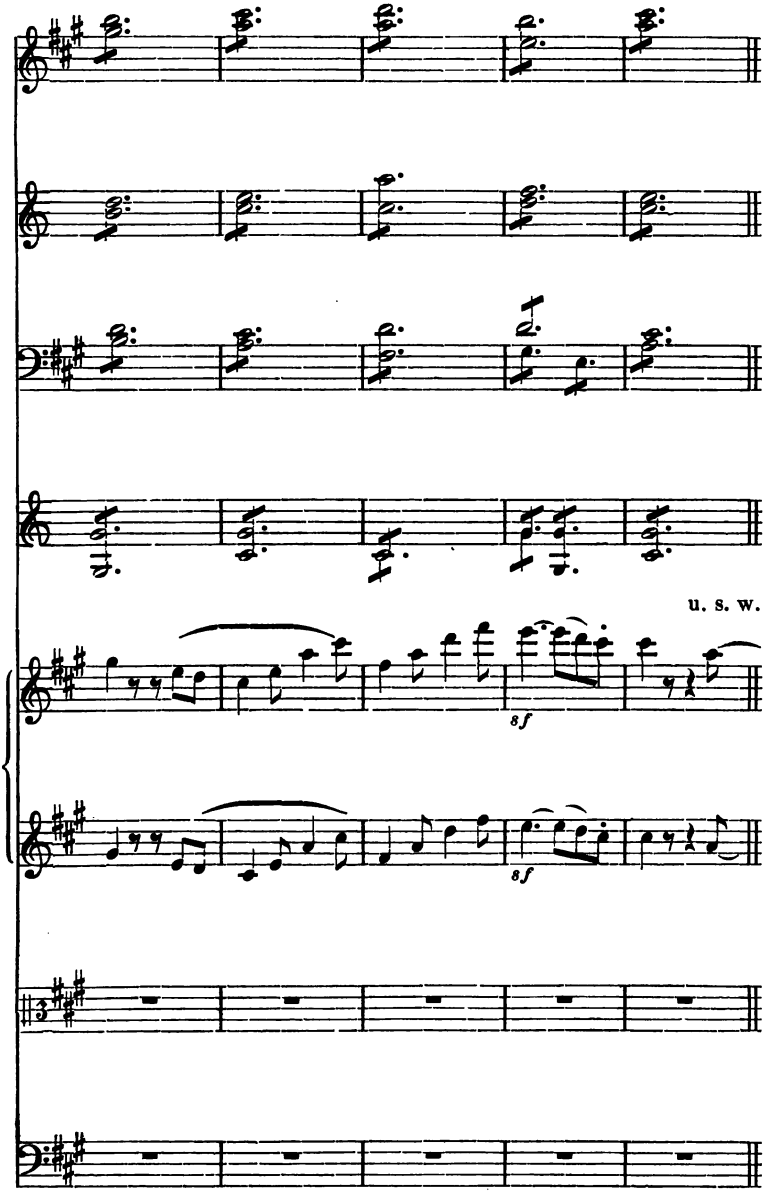

ff
pp

ff

Wir wollen nicht unterlassen, auf die im vorstehenden Beispiele pp gegebenen hohen Töne der Fagotte aufmerksam zu machen; sie verleihen der besagten Stelle eine eigenthümliche Klangfärbung.

Klangfarbe des Tutti und Bewegung in demselben.

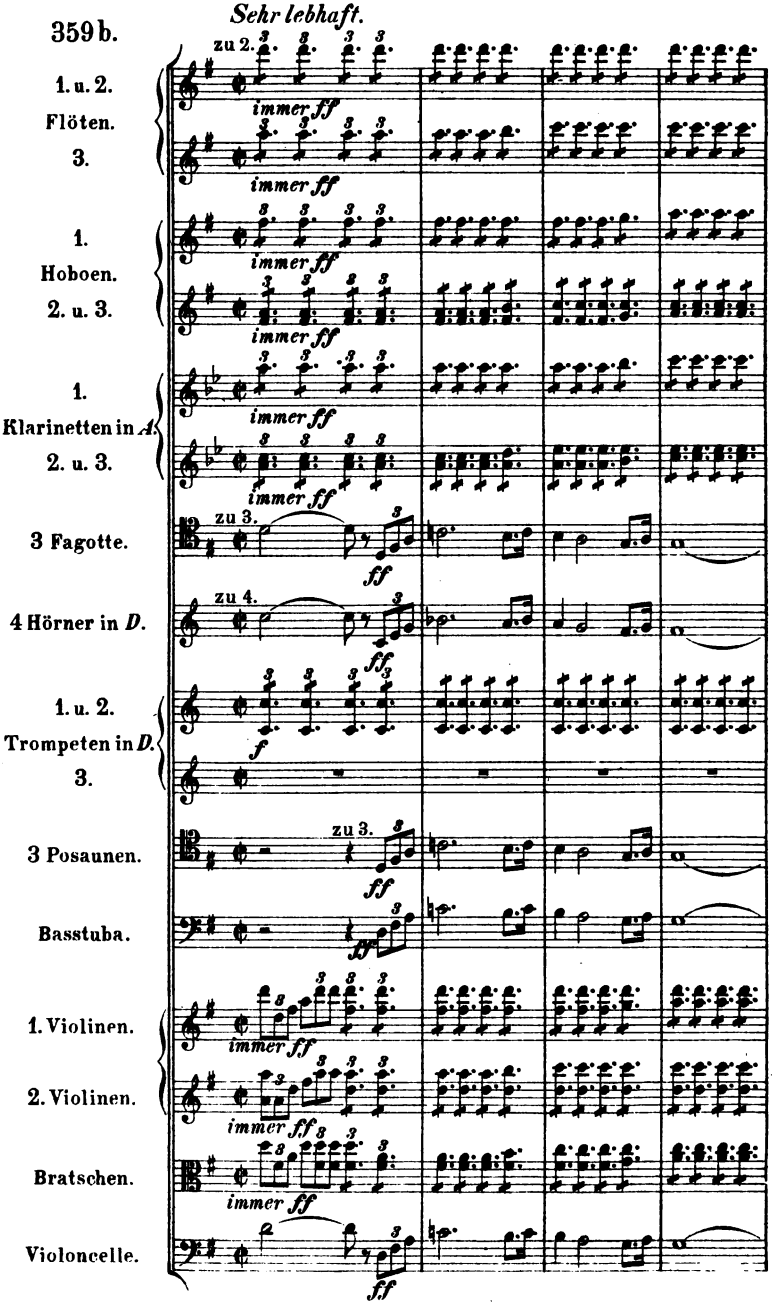
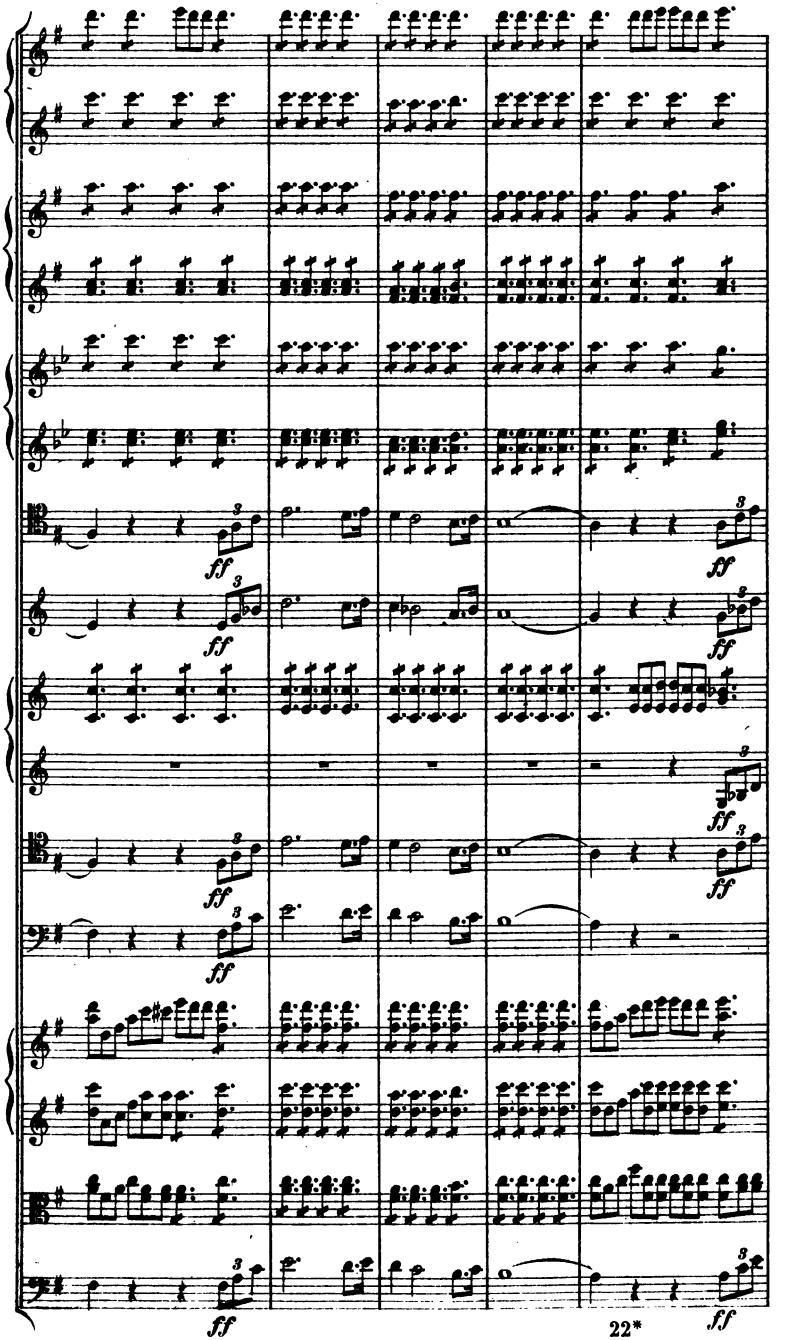
§ 42. Bestimmte, in allen Fällen gültige Regeln für die Instrumentirung eines Orchestertutti lassen sich selbstverständlich nicht aufstellen. Je nachdem man für grosses oder für kleineres Orchester schreibt, wird man einzelne Instrumente verschiedenartig verwenden. So kann man die Fagotte, die Bratschen, zuweilen auch die Violoncelle bald als Tenorstimmen oder zur Unterstützung des Basses benutzen. Soll die Klangfarbe eines Tutti in Moll düster sein, so wird man die Stimmen tiefer legen; soll das Tutti hell und glänzend sein, so wird man anders verfahren. Der Schüler vergleiche zu diesem Zwecke die Anfänge der Allegro-Sätze in den Ouverturen zu den Opern „Der Freischütz" und „Euryanthe".

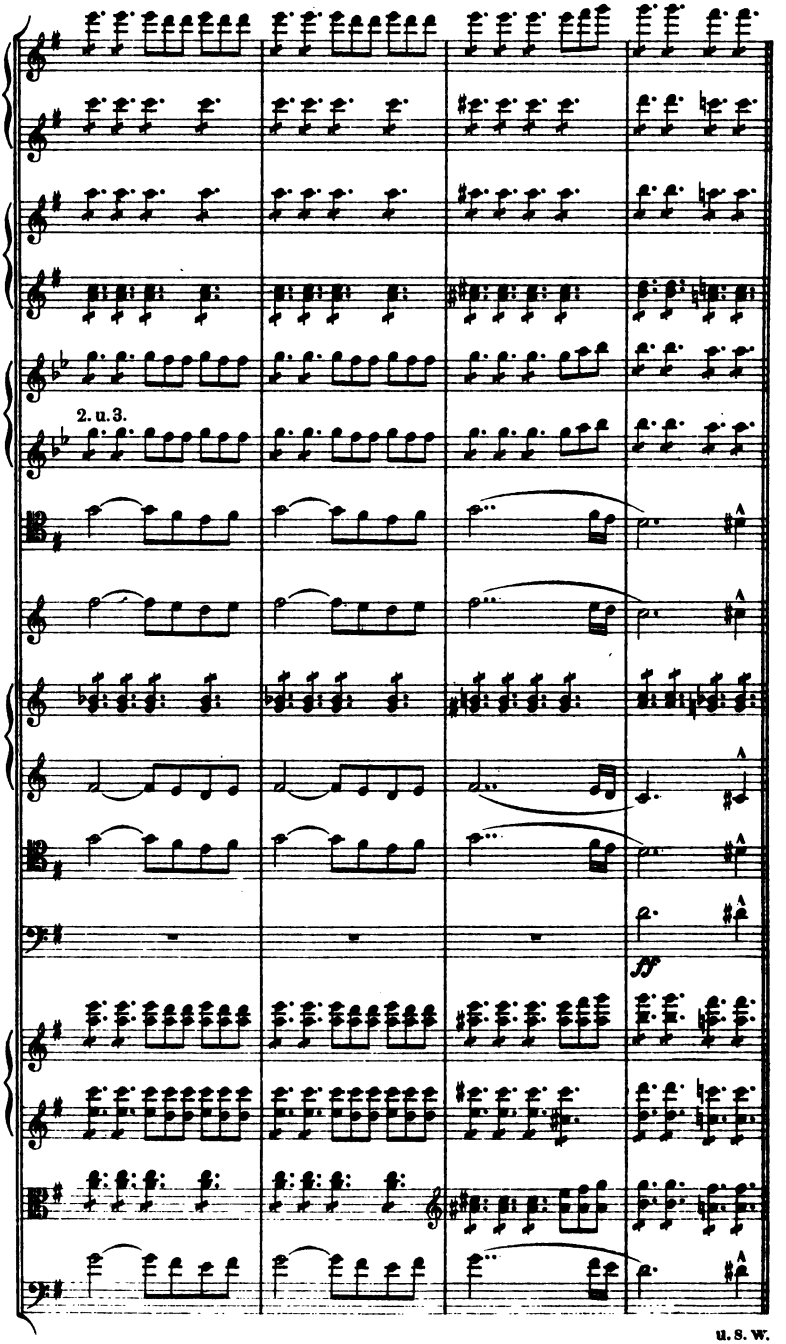
Auch die Wahl der Tonart ist für die Instrumentirung nicht gleichgültig. In *C*-dur, *G*-dur, *D*-dur, *A*-dur und *E*-dur stehen den Streichinstrumenten, welche doch immer den Kern eines jeden Orchesters bilden müssen, mehrere leere Saiten zur Verfügung. Die Benutzung derselben verleiht namentlich den durch das Streichquartett gegebenen Accord-Schlägen eine frischere, glänzendere Farbe, als dies in *B*-Tonarten, in welchen wenig oder keine leeren Saiten zu gleichem Zwecke verwendet werden können, der Fall ist. Die Anfangs-Accorde der Ouverturen op. 115 und op. 124 von Beethoven, der Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini und viele andere Meisterwerke zeigen uns dies.

Auch die Wahl und Lage der Instrumente für die Bewegung ist hierbei von Wichtigkeit. Der kräftig frische, sonnig heitere und freudige Anfang des ersten Satzes der vierten Symphonie von Mendelssohn (op. 90) zeigt uns eine wirbelnde Achtelbewegung in den Holzbläsern und Hörnern:

Allegro vivace.
359a.
2 Flöten.
fp
f
2 Klarin. in A.
fp
f
2 Fagotte.
fp
f
2 Hörner in A.
fp
f
1. Violinen.
arco
pizz. f
f
2. Violinen.
arco
pizz. f
f
Bratschen.
pizz. f
Violoncelle und Kontrabässe.
pizz. f

In gleicher Weise verleiht die Triolen-Bewegung dem Vorspiele zum dritten Akte des »Lohengrin« das Gepräge festlichen Jubels.

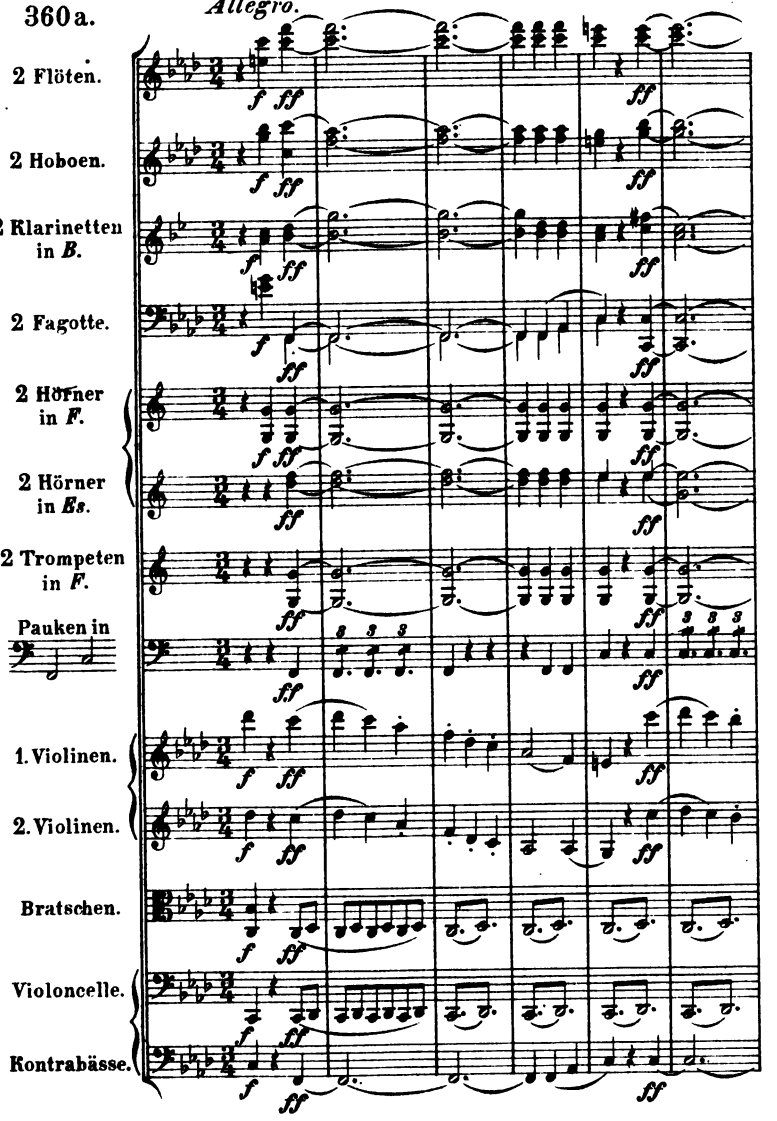
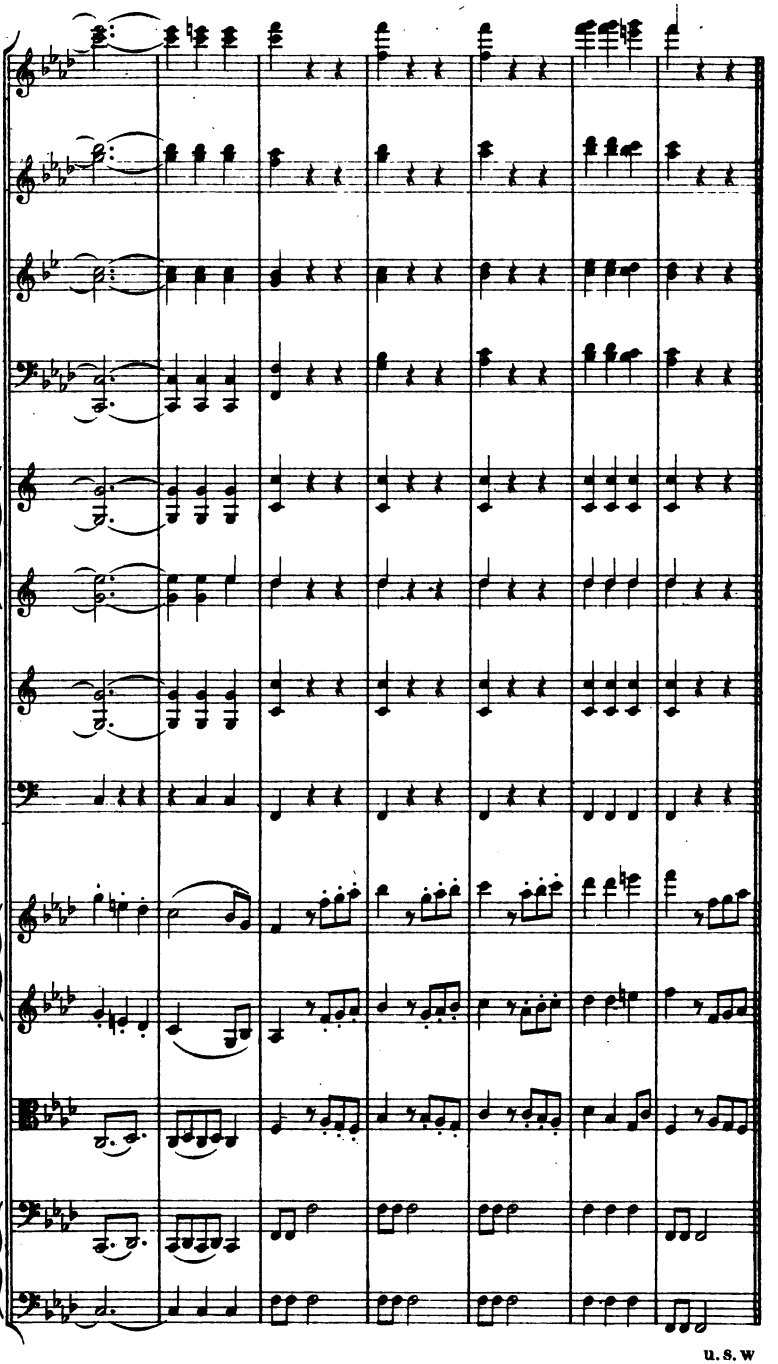
Aus dem Vorspiele zum 3. Akte der Oper »Lohengrin« von Rich. Wagner.

359 b.



ff
ff
ff

u. s. w.

Wie anders sehen wir im ersten grossen Tutti der Ouverture zu »Egmont« von Beethoven die Bewegung, die hier in der tiefsten Lage den Bratschen, Violoncellen und der Pauke zugetheilt ist, um den düsteren, leidenschaftlich und stürmisch erregten Charakter des Satzes zu kennzeichnen. Da die Violoncelle hierbei den Bass nicht unterstützen können; so ist der Kontrabass durch beide Fagotte und durch die Pauke verstärkt.

360a.

u. s. w

Aus dem vorstehenden Beispiele ersieht der Schüler, wie sehr eine möglichst starke Besetzung der Streichinstrumente im Orchester nothwendig ist. Die von den Violinen in den ersten acht Takten des beregten Beispiels geführte Melodie würde in der gewaltigen Masse der anderen Instrumente (obschon keine Posaunen dabei sind) verschwinden, wenn die Violinen nicht in entsprechender Zahl vorhanden wären.

Es ist unmöglich, in dem engen Rahmen eines Lehrbuches die mannigfach verschiedenen Arten anzuführen, in denen ein Tutti im Orchester zu zweckentsprechender Wirkung instrumentirt werden könnte. Wir müssen den Schüler wiederum auf die Werke der Meister verweisen. Bei eigenen Versuchen wolle der Anfänger beherzigen, dass die Natur fast eines jeden Satzes doch immer auf die Vierstimmigkeit hinweist; er wird daher am Besten thun, wenn er möglichst ungesucht und einfach verfährt. Im Streichorchester führen die ersten Violinen die erste, die zweiten Geigen die zweite Stimme. Die Bratschen sind für die Führung der Tenorstimme geeignet, Violoncelle und Kontrabässe führen den Bass. Diesen den Kontrabässen allein zu übertragen, ist nicht räthlich, da sie, selbst in grosser Zahl besetzt, zu schwach wären. Sind wie in Beisp. 360a die Violoncelle bei der Bassführung nicht mitbetheiligt, so müssen — wie dies dort der Fall ist — die Kontrabässe durch andere Instrumente genügend unterstützt werden.

Im Chore der Holzbläser werden wir in derselben Weise gewisse Instrumente zur Führung der Melodie, andere für den Bass und wiederum andere für die Mittelstimmen verwenden. Die Ordnung der Partitur zeigt uns die Holzblasinstrumente von der Höhe nach der Tiefe. Damit ist nun freilich nicht gesagt, dass die Flöten immer die erste, die Hoboen die zweite, die Klarinetten die dritte Stimme und die Fagotte den Bass übernehmen müssten. Die Letzteren werden auch häufig zur Führung der Mittelstimmen benutzt werden können, zumal wenn Posaunen und Tuba als Bassinstrumente mit auftreten. Die zweite Flöte, die zweite Hoboe und die zweite Klarinette werden häufig die zweite Stimme führen, wobei diese durch die zweite Flöte in der höheren Oktave verdoppelt werden kann.

Bei den Messinginstrumenten weisen die drei Posaunen auf den dreistimmigen, die Hörner (gegenwärtig fast immer vier) auf den vierstimmigen Satz hin; die erste Trompete und das erste Horn können mit zur Melodieführung verwendet werden, vorausgesetzt, dass hierbei nicht die Beweglichkeit der Violinen, Flöten u. s. w. erforderlich ist.

Die Verdoppelung der einzelnen Stimmen in verschiedenen

Oktaven ist schon darum nothwendig, damit nicht Lücken entstehen, welche die Stimmen allzuweit von einander entfernen. Die Betrachtung klassischer Muster und die Erfahrungen bei eigenen Arbeiten werden hier den Schüler besser belehren, als wir dies mit Worten, einzelnen angeführten Beispielen und allgemeinen Hinweisen zu thun vermögen. Der Anfänger wolle sich aber vor dem »Experimentiren« hüten; er soll erst Erfahrung sammeln und nachbilden lernen, ehe er es wagen kann, nach eigenen Ideen selbständig verfahren zu wollen. Die vom Lehrer so oft gehörte Äusserung eines Schülers: »ich habe dies absichtlich so instrumentirt« kann niemals zur Entschuldigung von Unwissenheit und ungenügender Geschicklichkeit dienen. Auch wollen wir nicht verfehlen, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, dass er besser thun wird, anfangs nicht alle Instrumente des grossen Orchesters in den Bereich seiner Übungen zu ziehen; er lerne erst ein wohl- und vollklingendes Tutti ohne Posaunen, Tuba, Harfe u. s. w. mit dem aus Streichinstrumenten, Holzbläsern, zwei Hörnern, Trompeten und Pauken zusammengestellten Orchester bilden, wie dies von den grössten klassischen Meistern für die Instrumentirung symphonischer Werke gebraucht wurde, ehe der Anfänger von all' den heutzutage zu Gebote stehenden instrumentalen Mitteln Gebrauch zu machen versucht. Immer aber wird die Insrumentirung des grossen Tutti die erste, nothwendigste und wichtigste Aufgabe beim Unterrichte in der Kunst der Instrumentation sein müssen.

Über die Form grösserer Werke für Orchester, als da sind die »Ouverture« und die »Symphonie«, hätten wir hier nichts Anderes anzuführen, als das, was wir in den §§ 10, 11, 12, 13 und 14 bereits bei der Erklärung der Sonatenform gesagt haben; nur Eines wollen wir noch hinzufügen. Je mehr Mittel zur Darstellung eines musikalischen Kunstwerkes in Anspruch genommen werden, um so mehr können die Formen der einzelnen Sätze breiter gestaltet werden. Die Ouverture und die Symphonie zeigen uns darum die Sonatensatz-Form in grösster Ausdehnung. Selbstverständlich muss dabei der geistige Inhalt solcher Orchester-Kompositionen der grossen Form und den reichen Mitteln der Ausführung entsprechend sein, wie uns dies die Werke der Meister zeigen.

Dass in längeren Sätzen für Orchester keineswegs immer alle Instrumente zugleich im Tutti wirken, ist selbstverständlich. Grade die Abwechselung einzelner Gruppen von Instrumenten, die Klangmischungen derselben, die verschiedene Klangfärbung einzelner Stellen, der Vortrag derselben Themen durch verschiedene Instrumente, der Wechsel der Tonabstufungen vom *pp* zum *ff* durch

ein oder einige und im Tutti durch alle betheiligten Instrumente hervorgebracht, verleihen der Komposition für Orchester den schönen farbigen Reiz, den die für ein oder einige Instrumente gesetzte Haus- und Kammermusik niemals in so hohem Grade besitzen kann.

Einklänge und Verdoppelungen der Melodie.

§ 43. Wir wollen auch nicht verfehlen auf die Wirkung aufmerksam zu machen, welche mit der Verdoppelung der Melodie durch zwei oder mehrere Instrumente erzielt werden kann. Wir unterscheiden hier:

1. Verdoppelungen der Melodie im Einklange.
2. Verdoppelungen der Melodie durch zwei oder drei Oktaven.

Zu Verdoppelungen im Einklange eignen sich am Besten diejenigen Instrumente, deren Klang sich mit einander verschmelzen kann. Solche Instrumente, deren Klangcharakter auffallend abweichend und deren Schallkraft sehr ungleich ist, werden weniger zur Führung der Melodie im Einklange zu verwenden sein. Die Einklänge von Flöte und Hoboe, von Flöte und Klarinette, von Violine und Trompete, von Violoncell und Trompete werden aus den angeführten Gründen wenig oder gar nicht geeignet sein.

Am Besten eignen sich die Streichinstrumente, Violine, Bratsche und Violoncell sowohl unter sich, als auch mit Holzblasinstrumenten und dem Horne zu Verdoppelungen im Einklange. Hierbei ist die passende Einklangslage der Streich- und Blasinstrumente zu berücksichtigen. Die Violinen werden sich mit der Hoboe, oder der Klarinette im Einklange sehr gut mischen. Der Klang der Hoboe wird den der Violinen festigen, ihn ein wenig schärfer, eindringlicher machen; der der Klarinette wird ihm mehr Saft, Fülle und Rundung verleihen. Dasselbe wird auch bei den Flöten der Fall sein, wenn sie, je nach der Anzahl der Violinen, einfach oder doppelt besetzt im Einklange mit ihnen gehen. In tiefer Lage werden die Flöten im *pp* den Klang der Violinen verschleiern, wie schon früher gesagt wurde und wie aus Beisp. 203 zu ersehen ist.

Die Bratschen werden sich am Besten mit der Klarinette, mit dem Fagott und mit dem Horn im Einklange verbinden lassen, die Violoncelle mit dem Fagott, mit dem Horne, oder mit diesen beiden Blasinstrumenten.

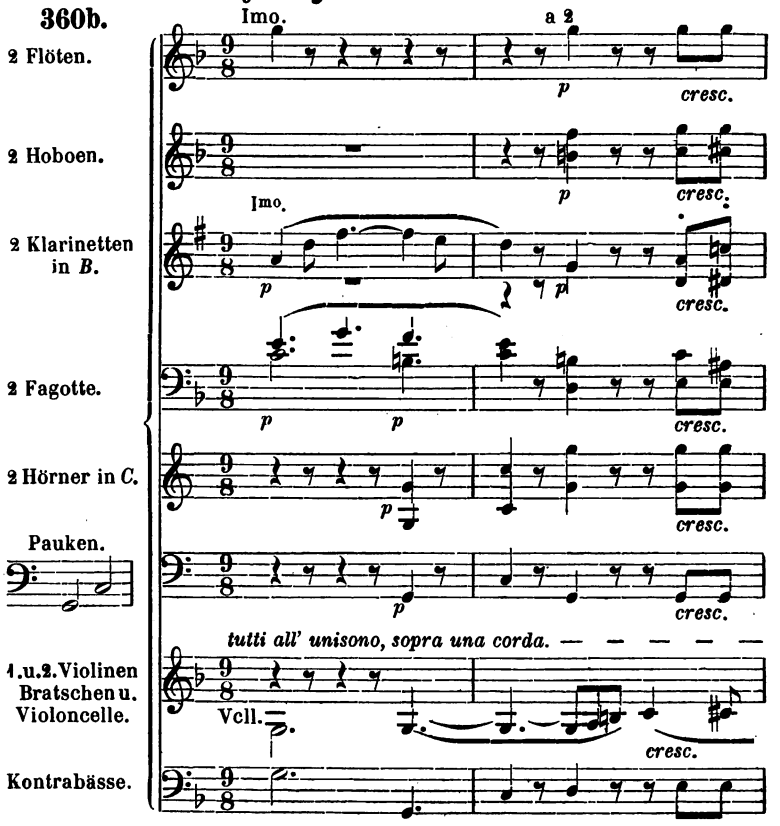
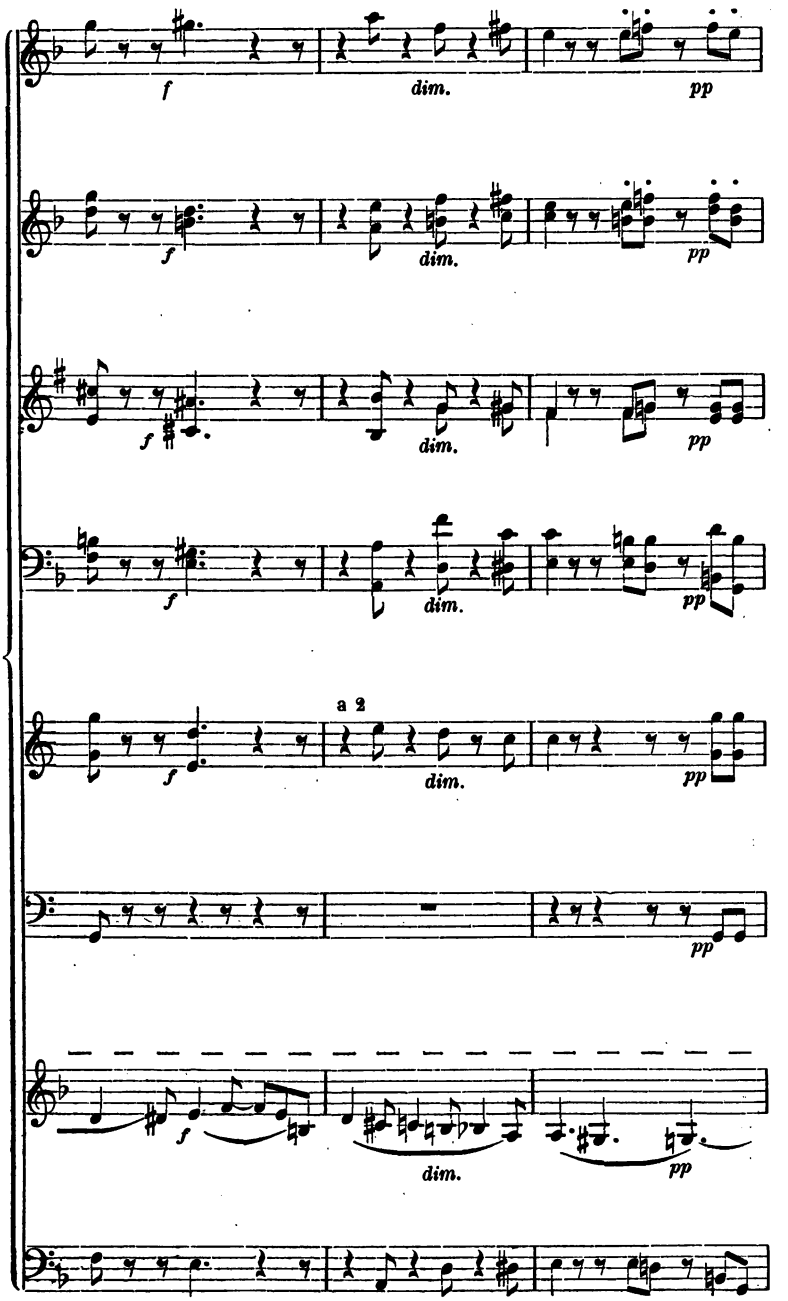
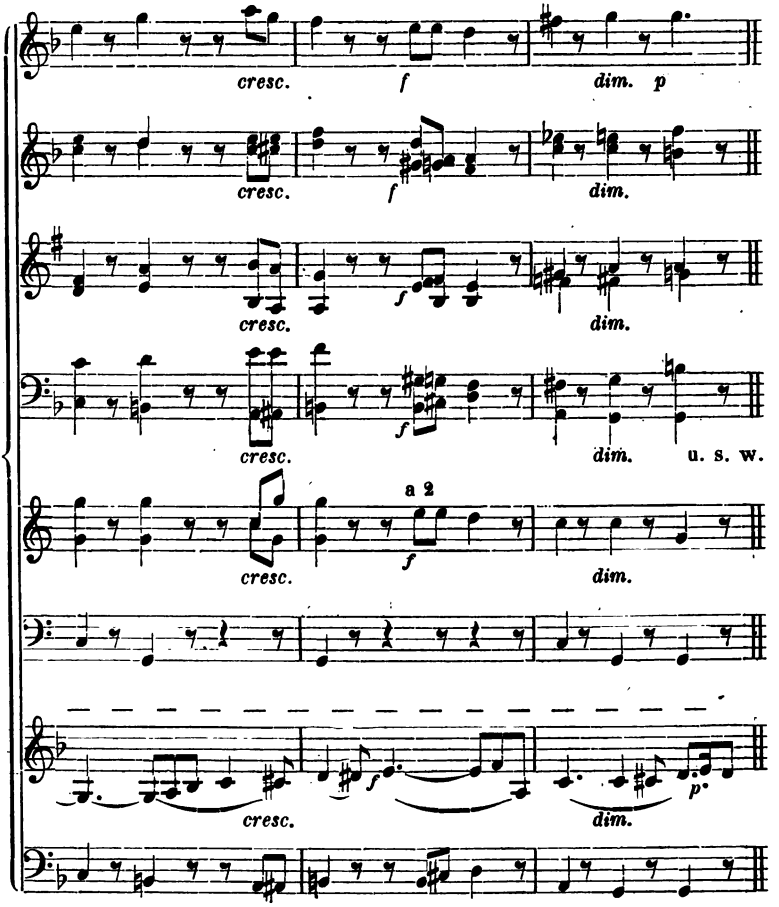
Die Blasinstrumente werden sich zur Verdoppelung der Melodie im Einklange weniger geeignet zeigen. Wollten wir eine Melodie von Flöte und Klarinette in derselben Oktave führen, so würde — obschon der Klangcharakter beider Instrumente kein ganz verschiedener ist — die überlegene Schallkraft der Klarinette

den Klang der Flöte decken. Diese würde nur wie ein Schatten neben der mächtigeren Klarinette erscheinen, den Klang derselben nicht verstärken und die Wirkung eher beeinträchtigen, als ihr förderlich sein.

Beziehentlich der Hoboe wiederholen wir, dass sie sich der Eigenart ihres Klanges halber am Wenigsten zu Einklangs-Verdoppelungen der Melodie mit anderen Blasinstrumenten eignet. Hoboe und Flöte, Hoboe und Klarinette, Hoboe und Horn werden ihre Töne im Einklange nicht mischen. Eine Verbindung von Fagott und Horn im Einklange ist besser, besonders dann, wenn die Violoncelle, oder diese und die Bratschen mit jenen im Einklange geführt werden.

Wir zeigen hier zuerst ein Unisono der Violinen, Bratschen und Violoncelle aus dem Larghetto der Symphonie in *c*-moll (op. 78) von Louis Spohr:

Spohr, Symphonie, op. 78.
Larghetto. ♩. = 50.

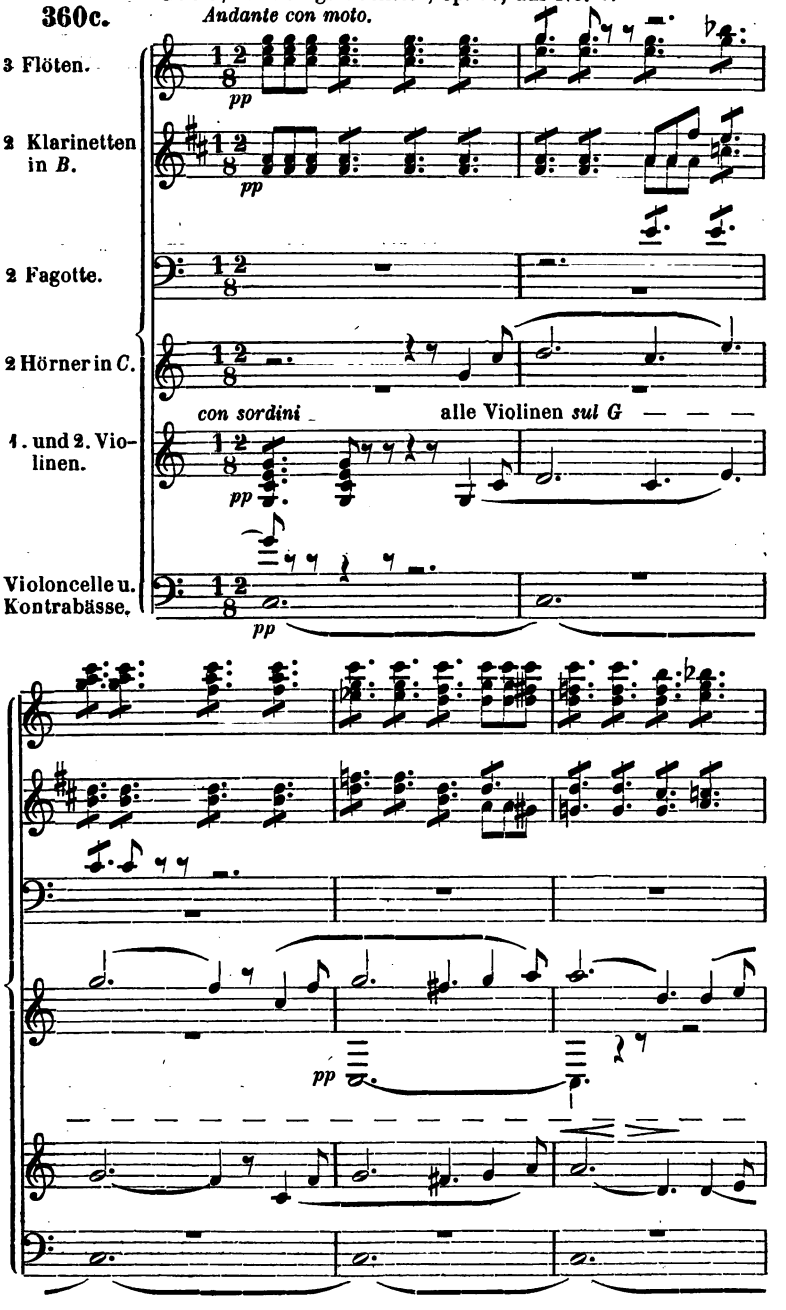
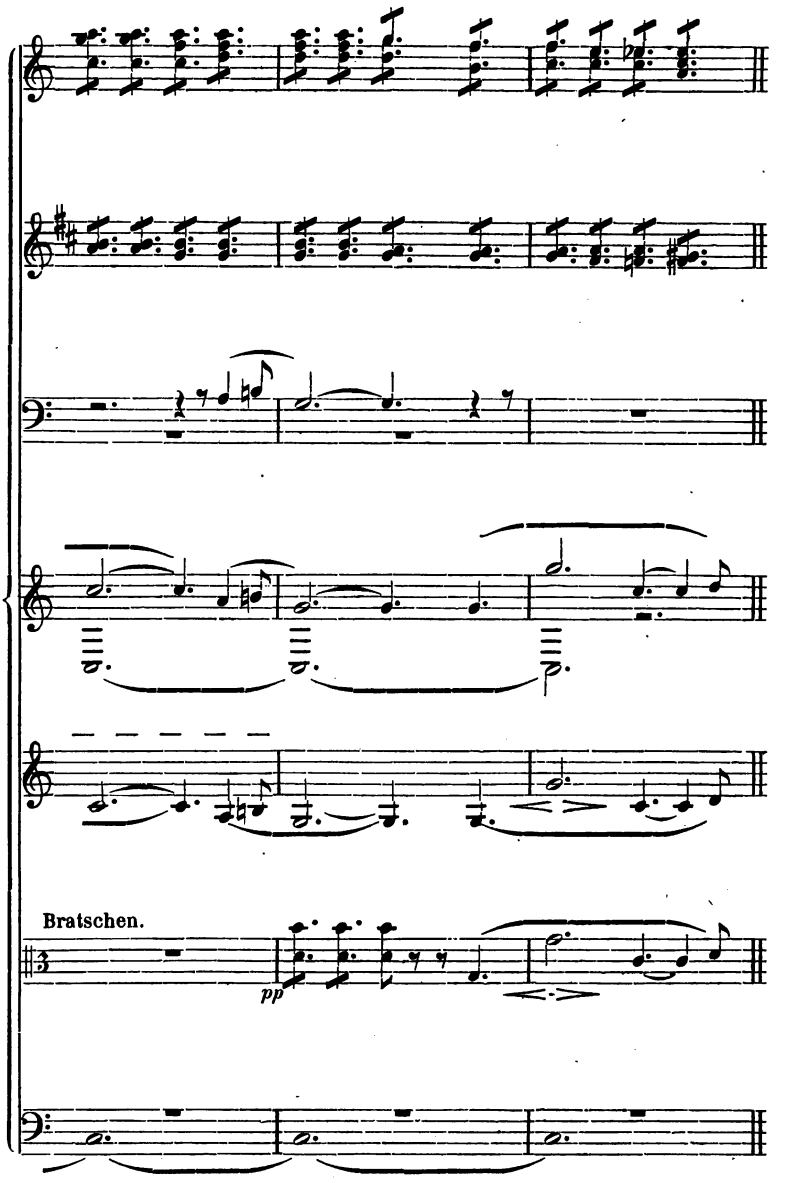
360b.


f
dim.
pp
a 2

Diese ausserordentlich schöne, üppig volle Klangwirkung der beregten Streichinstrumente ist bisher wenig benutzt worden. Gegenwärtig könnte sie umsomehr zur Verwendung kommen, als ausser dem Kontrabass und dem Fagott die dritte Posaune und die Tuba als Bassinstrumente in jedem Orchester vorhanden sind.

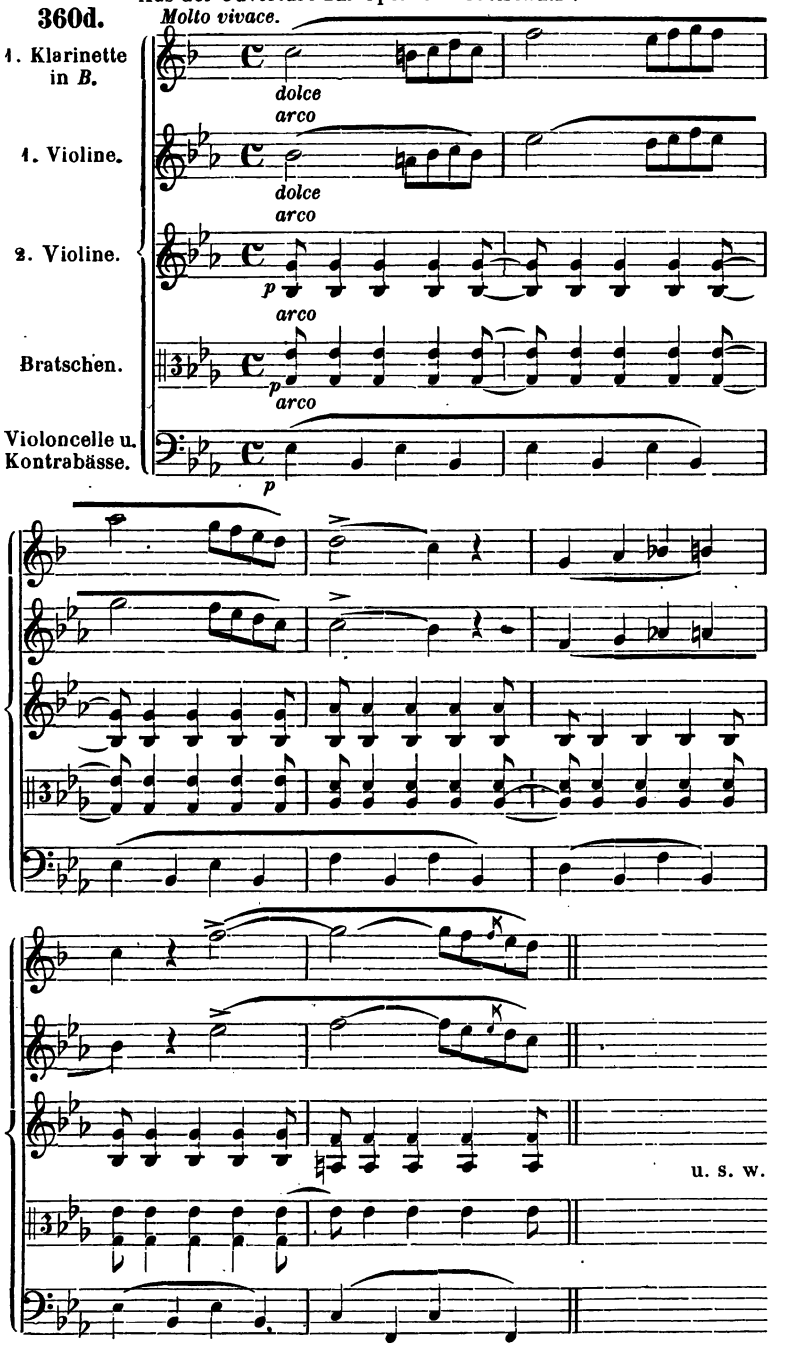
Im folgenden Beispiele zeigen wir einen sehr schönen Einklang der vereinigten Violinen »con sordini« mit einem Horne; die Bratschen und das Fagott treten (Takt 6 und 7) dazu. Die in den Worten:

»Nacht, o wie stille; der Mond allein
blinkt auf die einsamen Hagen!«

ausgesprochene Stimmung wird hier durch die Instrumentation trefflich wiedergespiegelt.

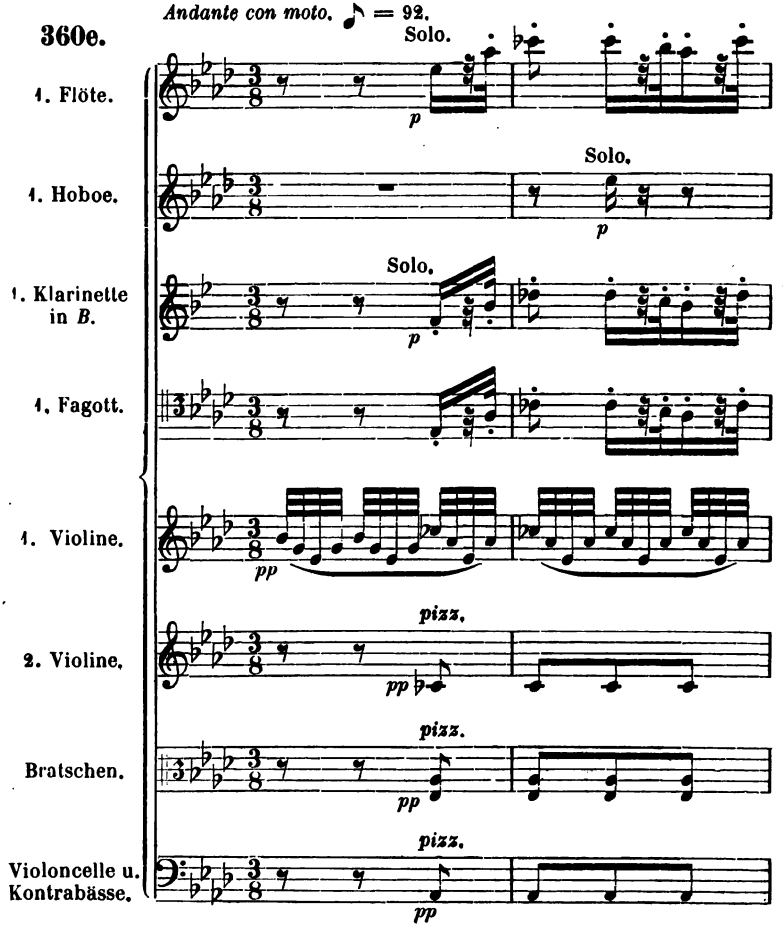
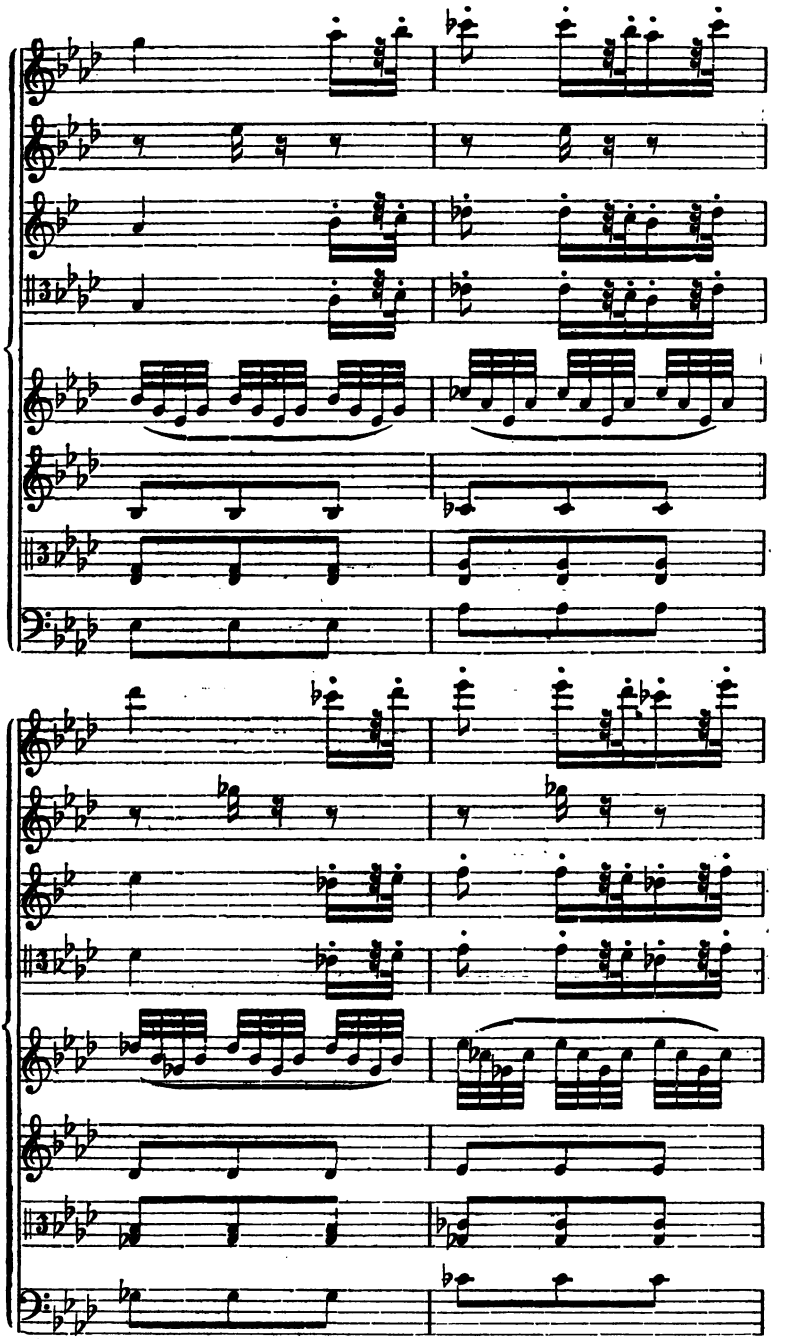
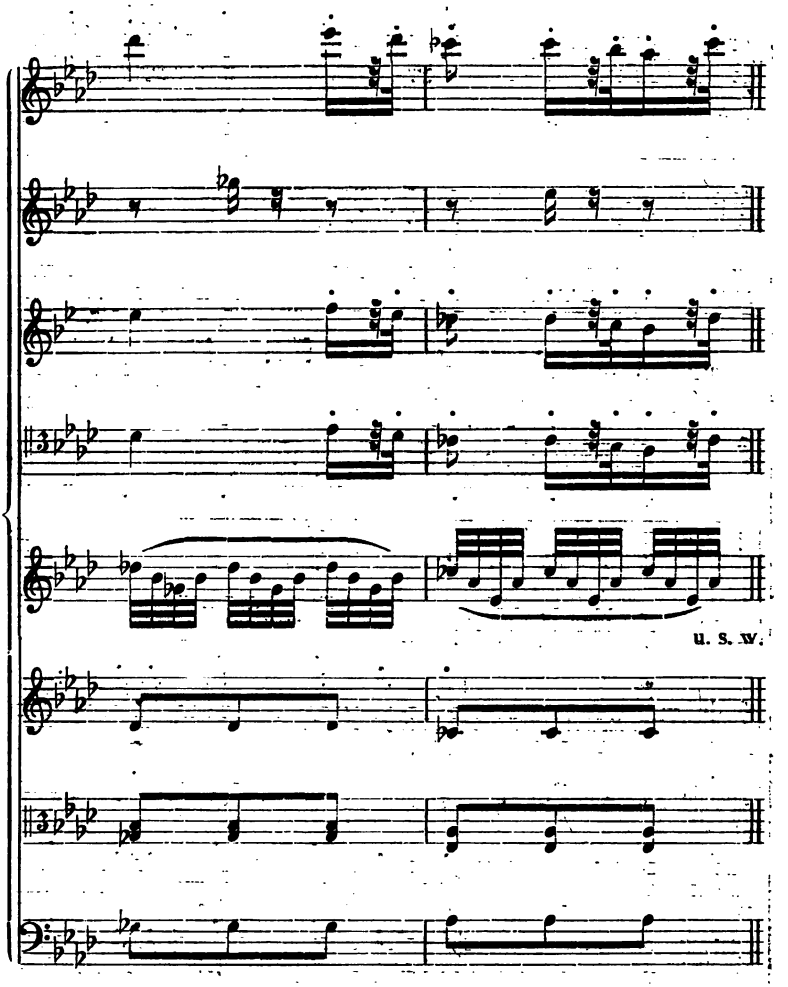
360c. Gade, »Erlkönigs Tochter«, op. 30, aus No. 4.

Andante con moto.

Die Verdoppelung der Melodie durch die ersten Geigen und die Klarinette im Einklange zeigen wir im folgenden der Ouverture zum »Freischütz« entnommenen Beispiele:

360d. Aus der Ouverture zur Oper »Der Freischütz«.

Verdoppelungen der Melodie in Oktav-Entfernung finden wir durch Flöte und Hoboe, Flöte und Klarinette, Hoboe und Fagott, Klarinette und Fagott, Flöte und Violine u. s. w.; eine Verdoppelung in der Oktave durch englisches Horn und Bassklarinette haben wir bereits in Beisp. 258 gezeigt. Derartige Verdoppelungen finden sich so häufig vor, dass es unnöthig ist, hier dafür besondere Beispiele anzuführen.

Verdoppelungen der Melodie durch drei Oktaven sind gleichfalls sehr häufig vorkommend. Am Besten eignen sich dafür die Flöte, Klarinette und das Fagott, wie das folgende Beispiel zeigt:

Aus dem zweiten Satze der Symphonie, *c*-moll, op. 67, von Beethoven.

360e.

u. s. w.

Kapitel XI.

Das begleitende Orchester.

Die Orchester-Begleitung in der Kirchenmusik.

§ 44. Unter dem Begriffe »Kirchen- oder geistliche Musik« verstehen wir nicht nur all' diejenigen Musikstücke, welche beim Gottesdienste verschiedener Bekenntnisse gebraucht werden, wie Choräle, Messen, Lamentationen u. s. w., sondern auch solche Werke religiösen Inhaltes, welche, ohne einen nothwendigen Theil des Gottesdienstes zu bilden, vorzugsweise in der Kirche zur Aufführung gelangen, als da sind »Hymnen, Kantaten, Psalmen, Oratorien, Passionsmusiken u. a. m. Solche Kompositionen werden auch ausserhalb der Kirche in Koncertsälen, ja selbst in Theater-Räumen aufgeführt. In all' dergleichen Werken liegt der Schwerpunkt der musikalischen Komposition in den Singstimmen, vornehmlich in den Chören. Das Orchester dient meistentheils nur zur Begleitung der Chöre, Arien, Duette u. s. w.; selten tritt es selbständig auf.

In den älteren Kirchenmusik-Kompositionen Bach's, Händel's u. A. finden wir zur Instrumental-Begleitung auch die Orgel hinzugezogen. Dies war nothwendig, weil das Orchester jener Zeit ausser den Streichinstrumenten meist nur wenige Blasinstrumente enthielt. Das Streichquartett war auch spärlicher besetzt, als dies gegenwärtig der Fall ist; der Orgel fiel es zu, mit ihren mannigfachen Stimmen den Part der Bläser zu ergänzen und mit ihrem vollen Werke die zuweilen (besonders in England) massenhaft besetzten Chöre zu unterstützen. Eine eigentliche Orgelstimme findet sich in den Partituren jener Werke nicht vor. Ob Bach und Händel den Orgelpart bei Aufführungen ihrer Werke selbst in die Hand nahmen, ob Andere nach den mündlichen Andeutungen der Komponisten ihn ausführten, ob (wie gegenwärtig) eine sorgfältig ausgearbeitete Orgelstimme dazu geschrieben wurde, oder ob man den Organisten jener Zeit eine derartige heikle Aufgabe ohne Weiteres zur beliebigen Ausführung aus dem Stegreife getrost überlassen konnte, müssen wir dahingestellt sein lassen. Jedenfalls aber musste die Orgelbegleitung mehr enthalten, als nur die über den Noten durch Ziffern angedeutete Harmonie. Wir können nicht annehmen, dass die Tenor-Arie »Geduld« im zweiten

Theile der Matthäus-Passion in der Weise begleitet wurde, dass die Orgel nur die Accorde und den Bass dazu gegeben haben solle. Ebensowenig wird die Arie »Ich will bei meinem Jesu wachen« ohne kunstgerecht geführte Mittelstimmen begleitet worden sein. Die Orgel musste demnach für das Orchester eintreten, einen wesentlichen Theil der Aufgabe desselben übernehmen und darum war sie nicht zu entbehren. Die wenigen Orchester-Instrumente als Flöten, Hoboen und Streichquartett (in der Matthäus-Passion) gehen meist mit den Singstimmen des Chores. Das Orchester giebt Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu den einzelnen Musikstücken und nur gelegentlich eine ausgeführtere Begleitung, wie etwa die Choralfiguration im Schlusschore des ersten Theiles »O Mensch, bewein' dein Sünde gross«, oder bei einzelnen Arien. Ausnahmsweise sind auch in dem beregten Werke die Recitative des Christus mit Streichquartett-Begleitung ausgeführt. Die Violinen und Bratschen sind dabei immer hoch gelegt und ihr Klang umgiebt die Singstimme wie ein Strahlenkranz das Haupt des Heiligen.

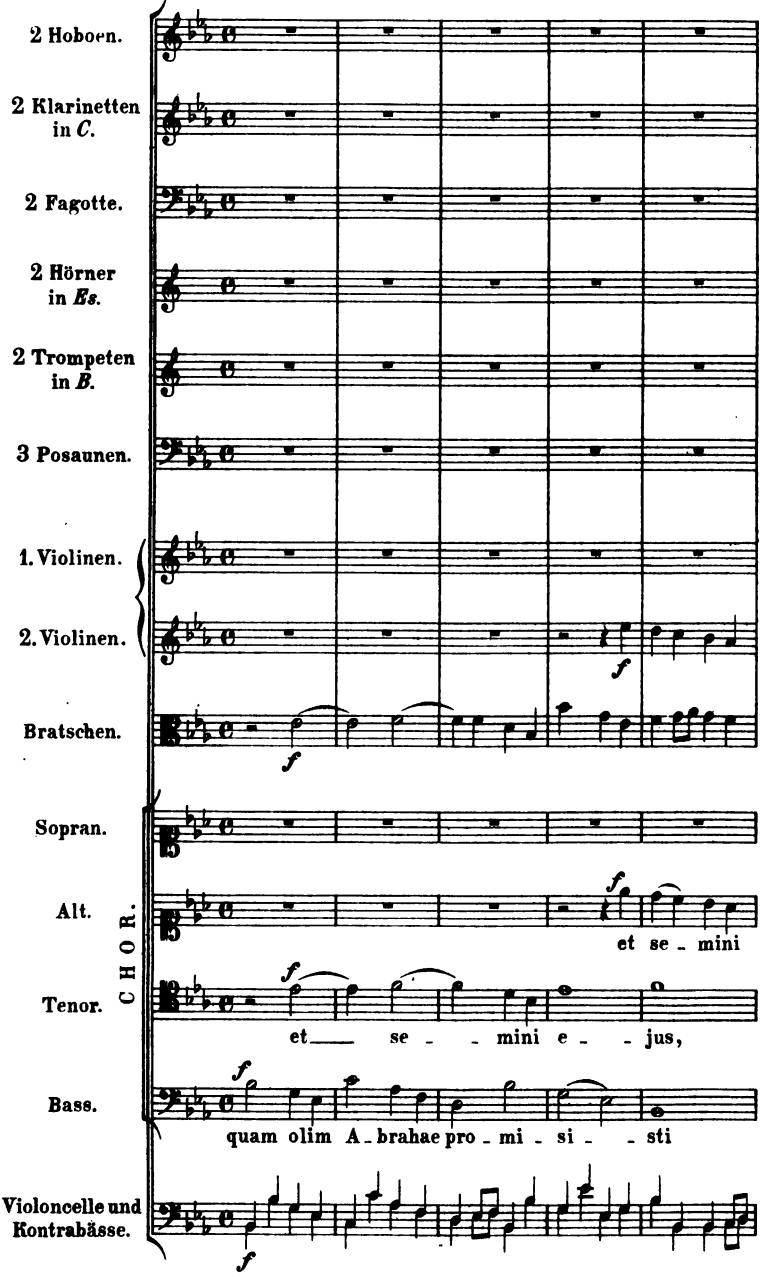
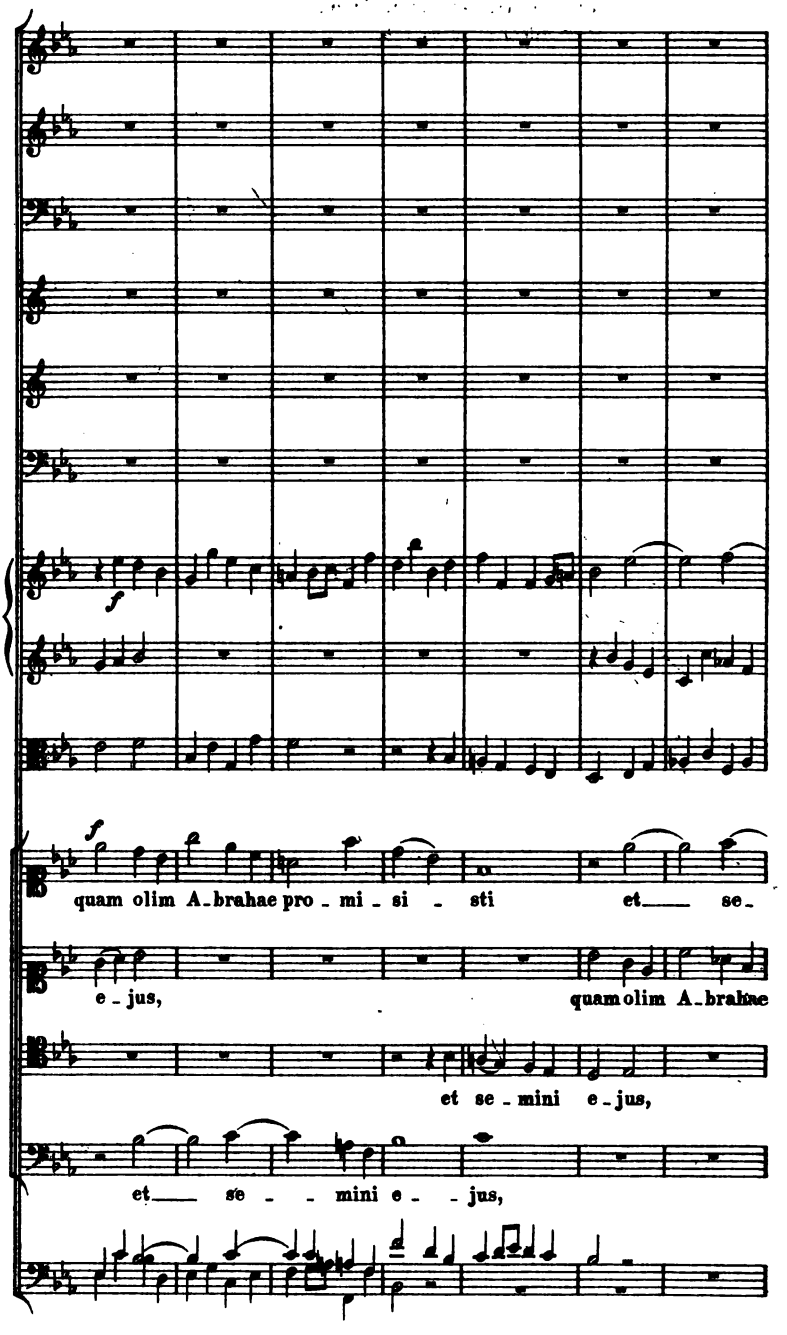
Da wo in den Chorsätzen der Matthäus-Passion eine reichere Bewegung in der Orchester-Begleitung eintritt, wird sie häufig durch die in den Singstimmen enthaltene Bewegung und durch die Orgel gedeckt. Dies ist besonders dann der Fall, wenn, wie bei der Stelle »Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle«, die Orgel mit vollem Werk dazutritt.

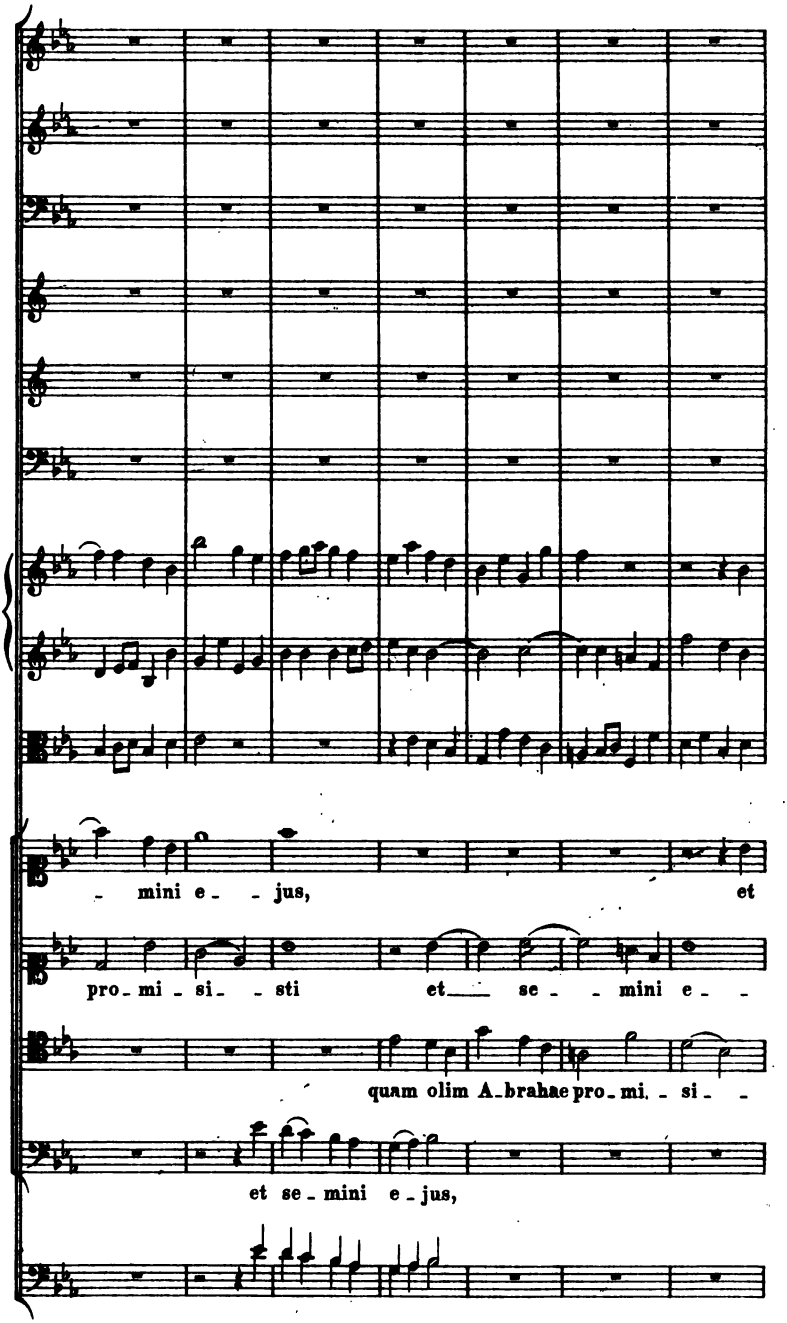
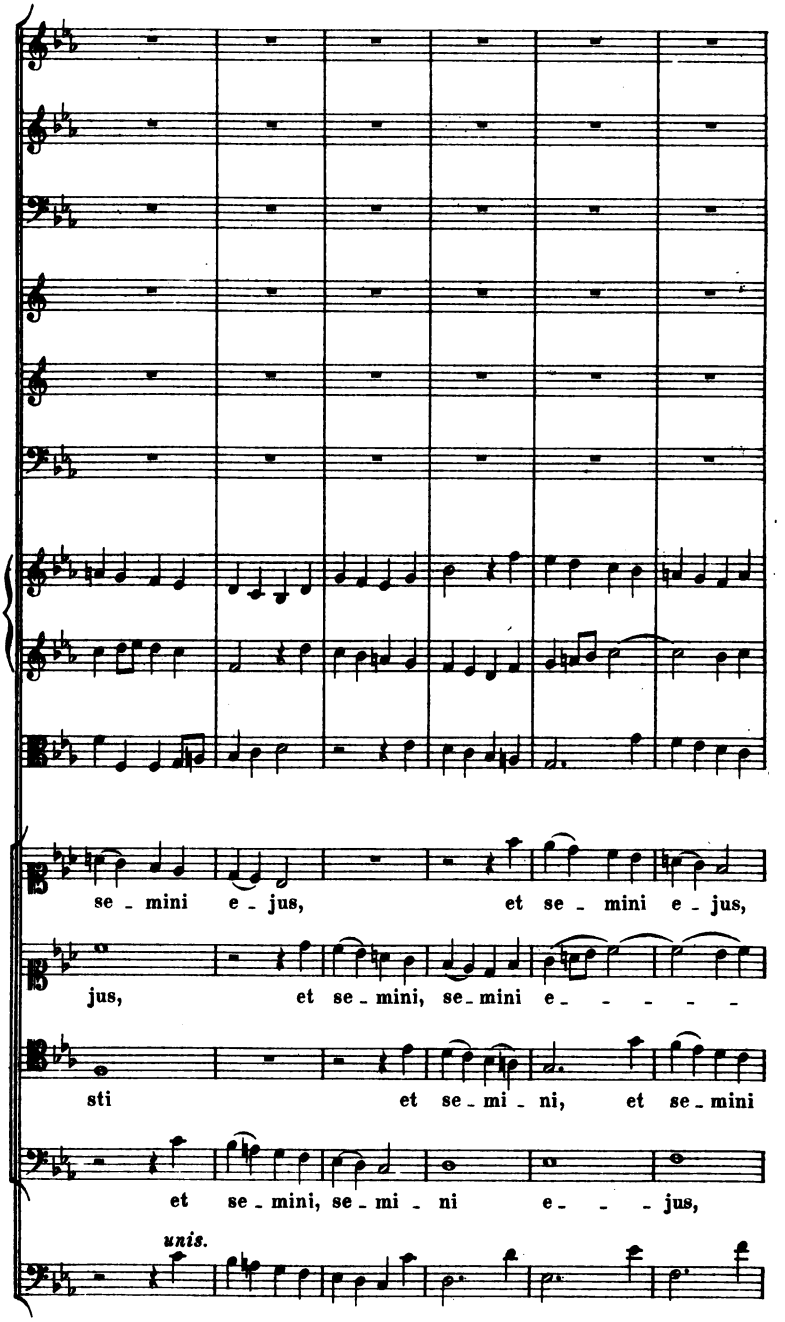
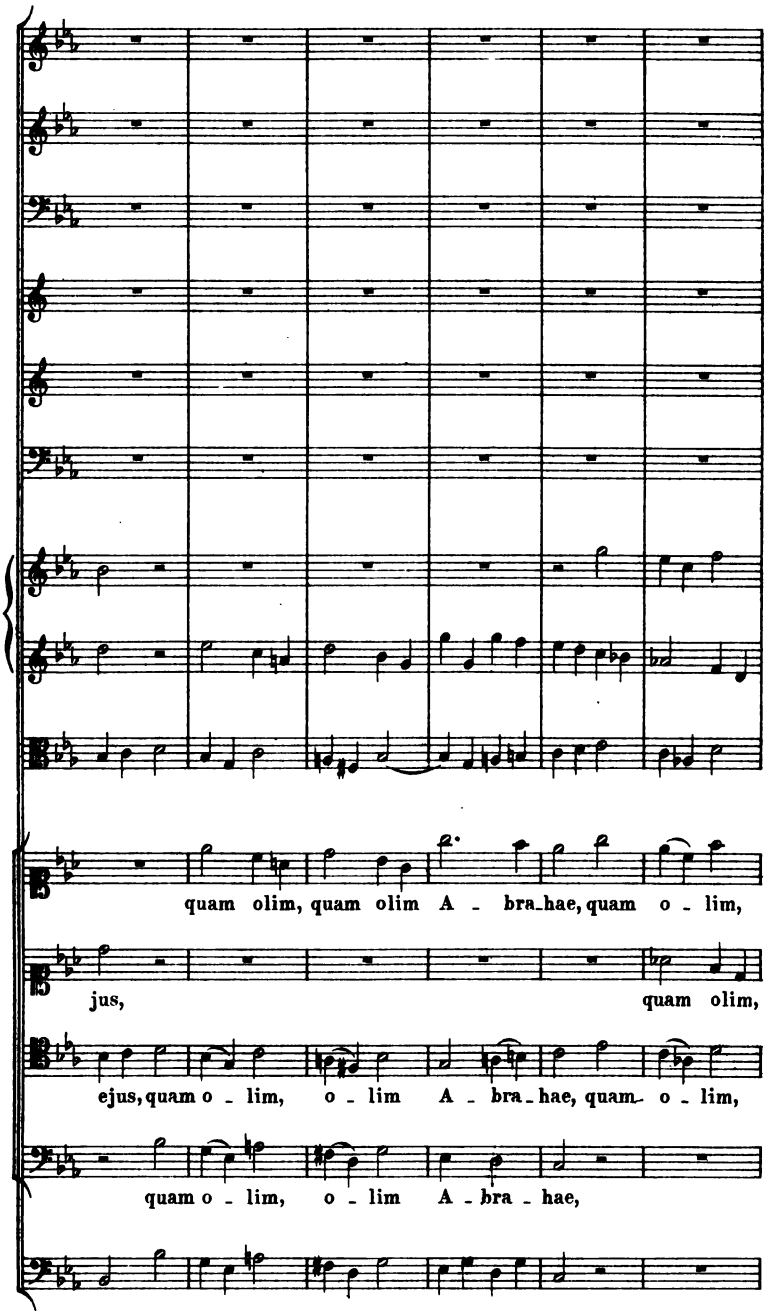
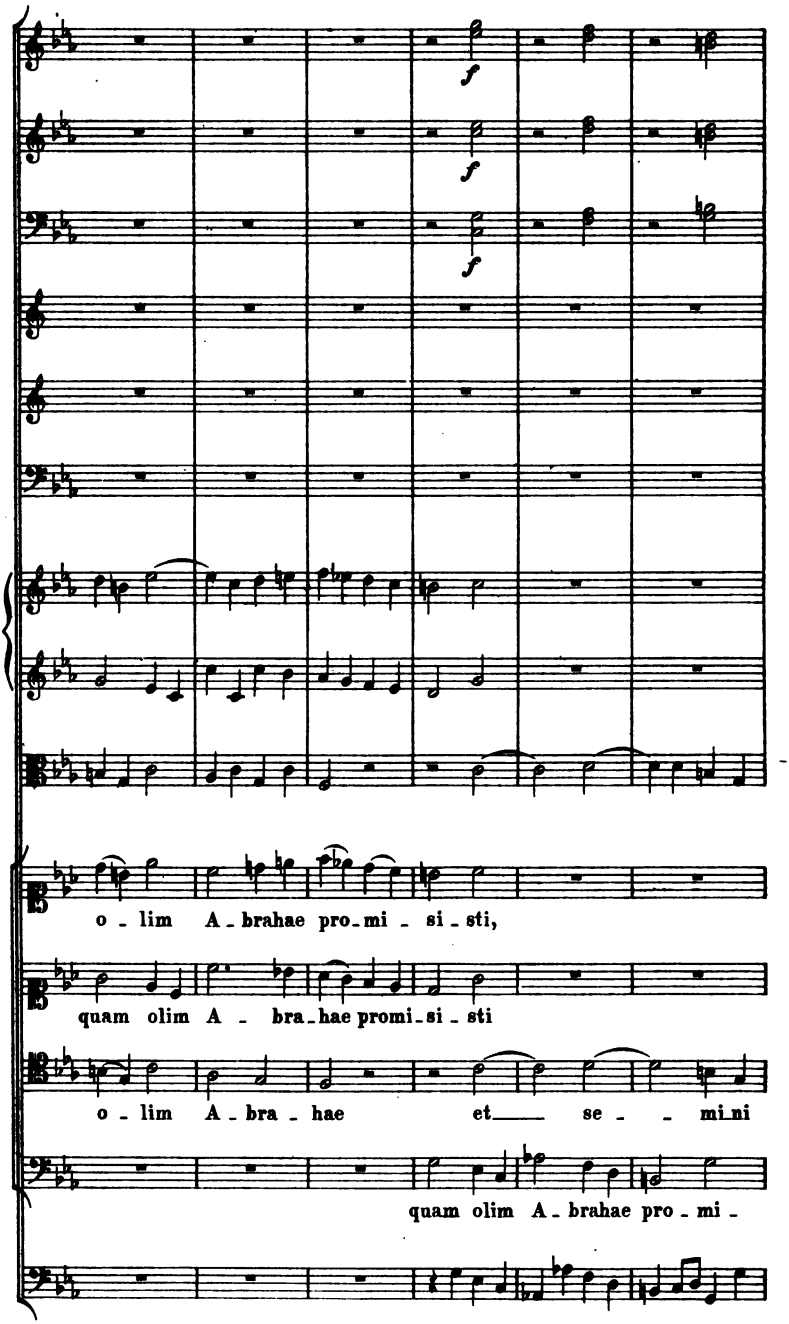
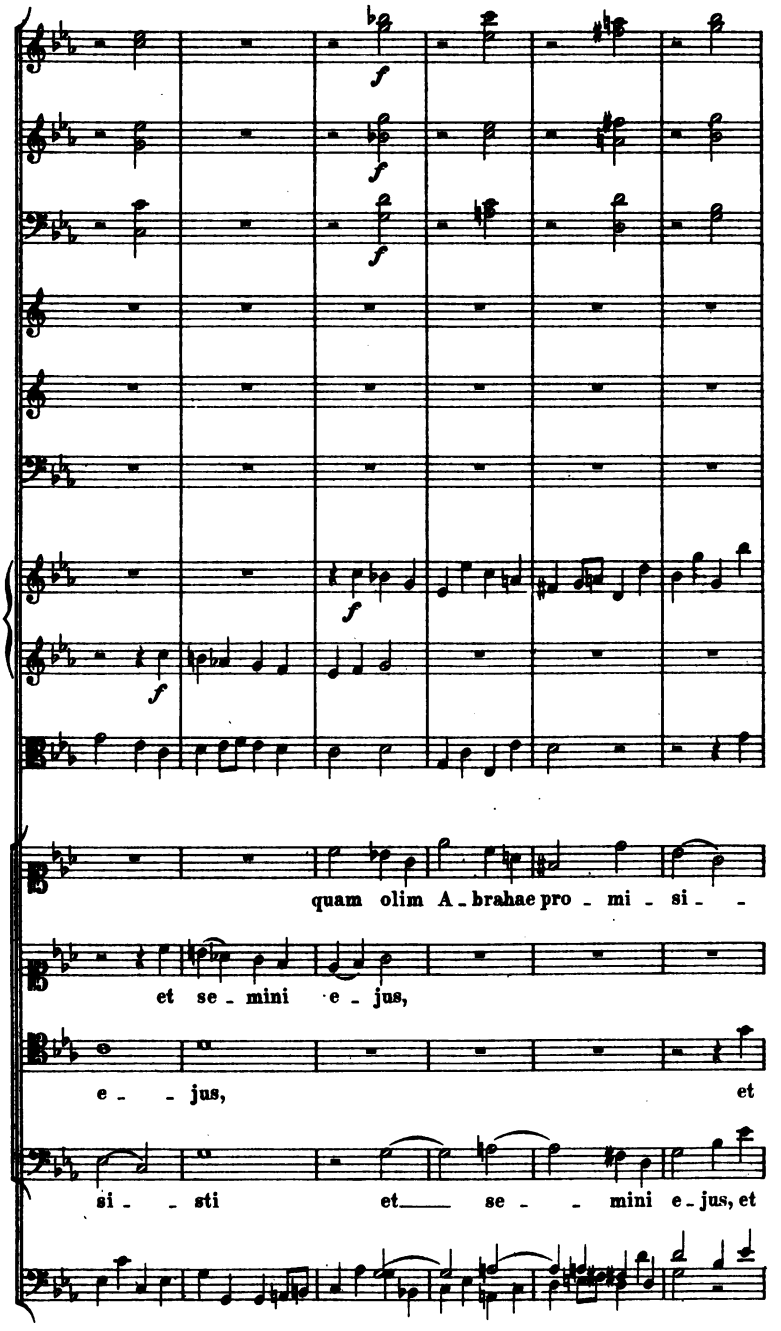
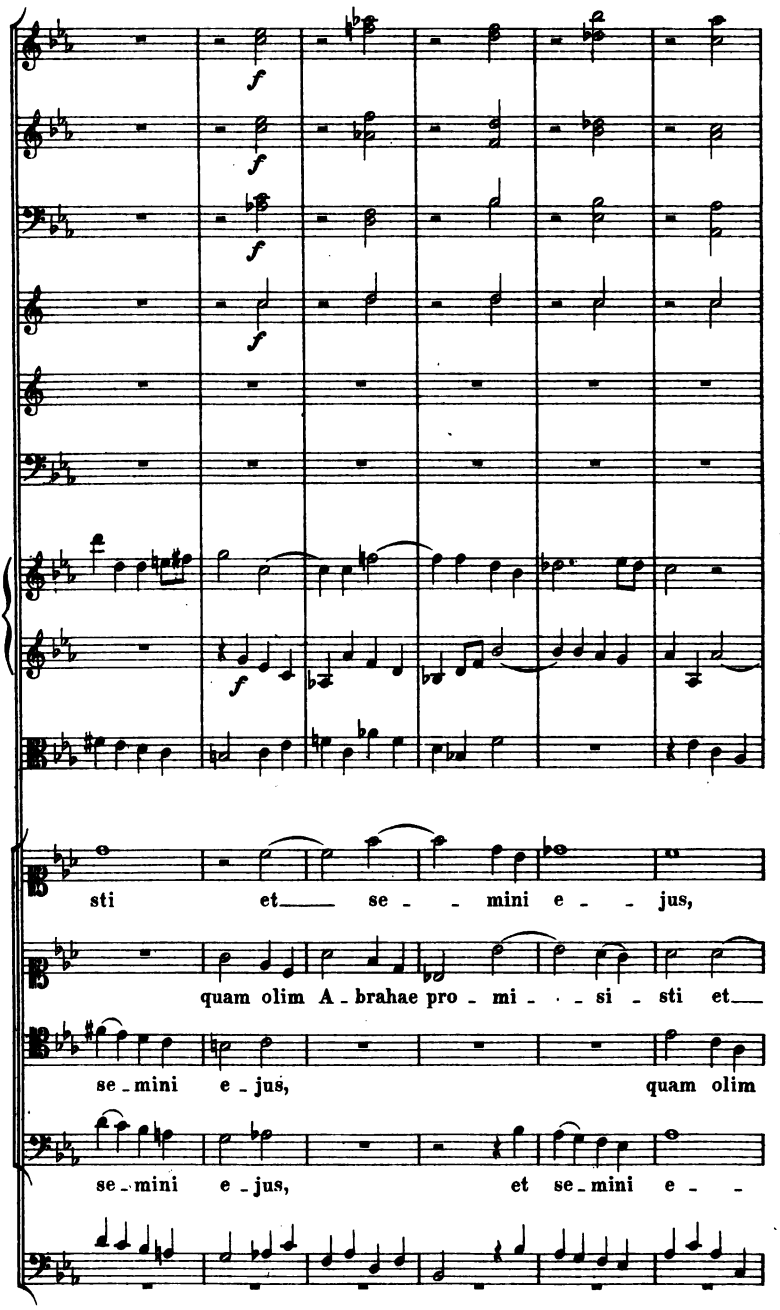
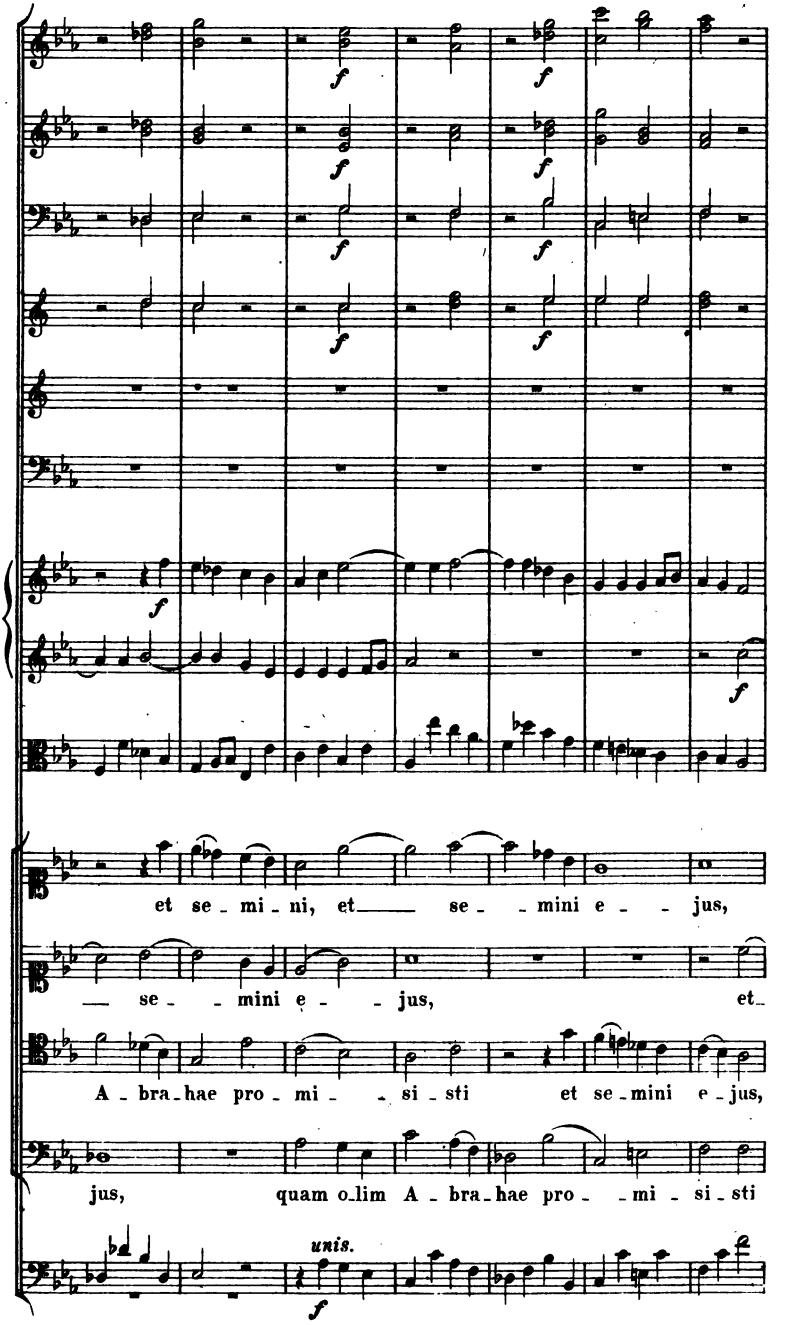
In späteren Kirchenmusiken tritt die Absicht, in der Orchesterbegleitung tonmalerisch zu verfahren, mehr und mehr zu Tage. So ist dies in den Todtenmessen von Mozart und Cherubini, in der grossen Messe (*g*-moll) von Moritz Hauptmann, in den Psalmen und Oratorien von Mendelssohn, in der »Missa solemnis« von Beethoven, im Requiem von Berlioz und in den Kirchen-Kompositionen neuerer Meister der Fall.

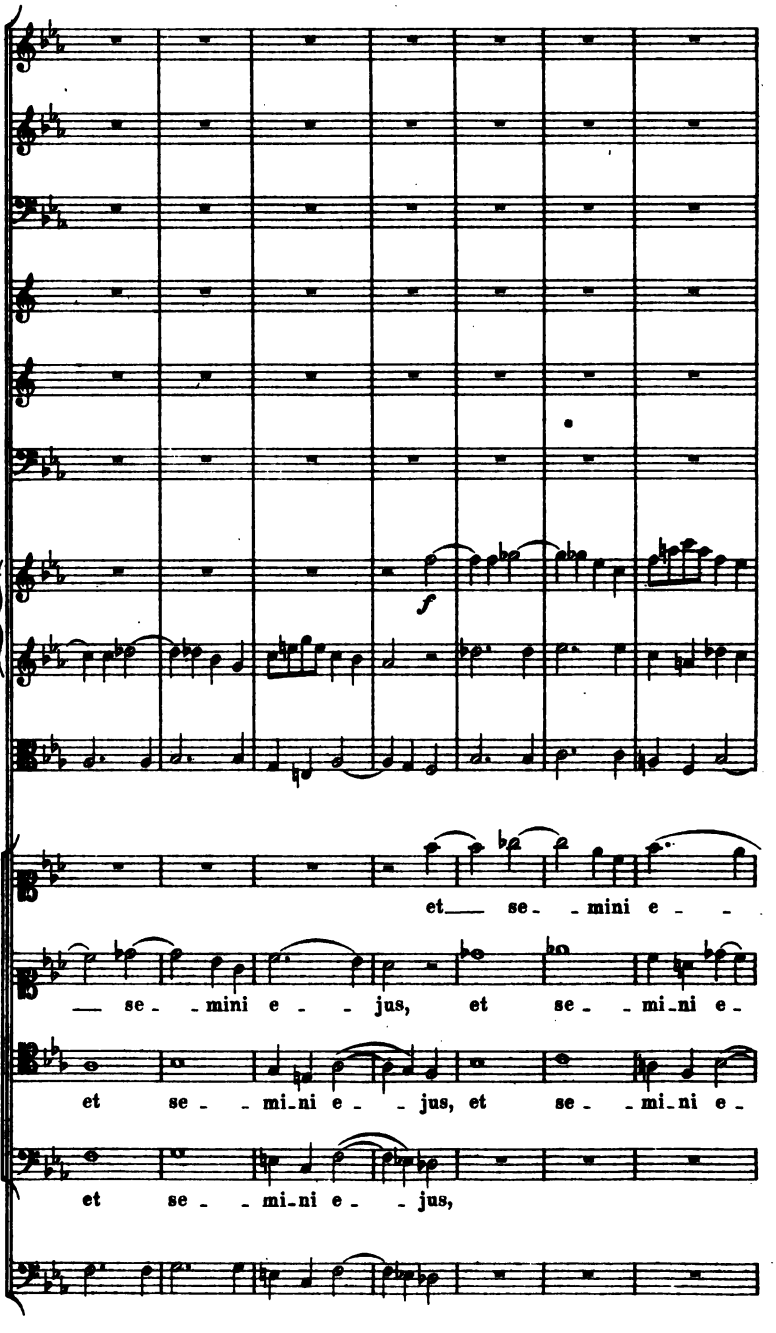
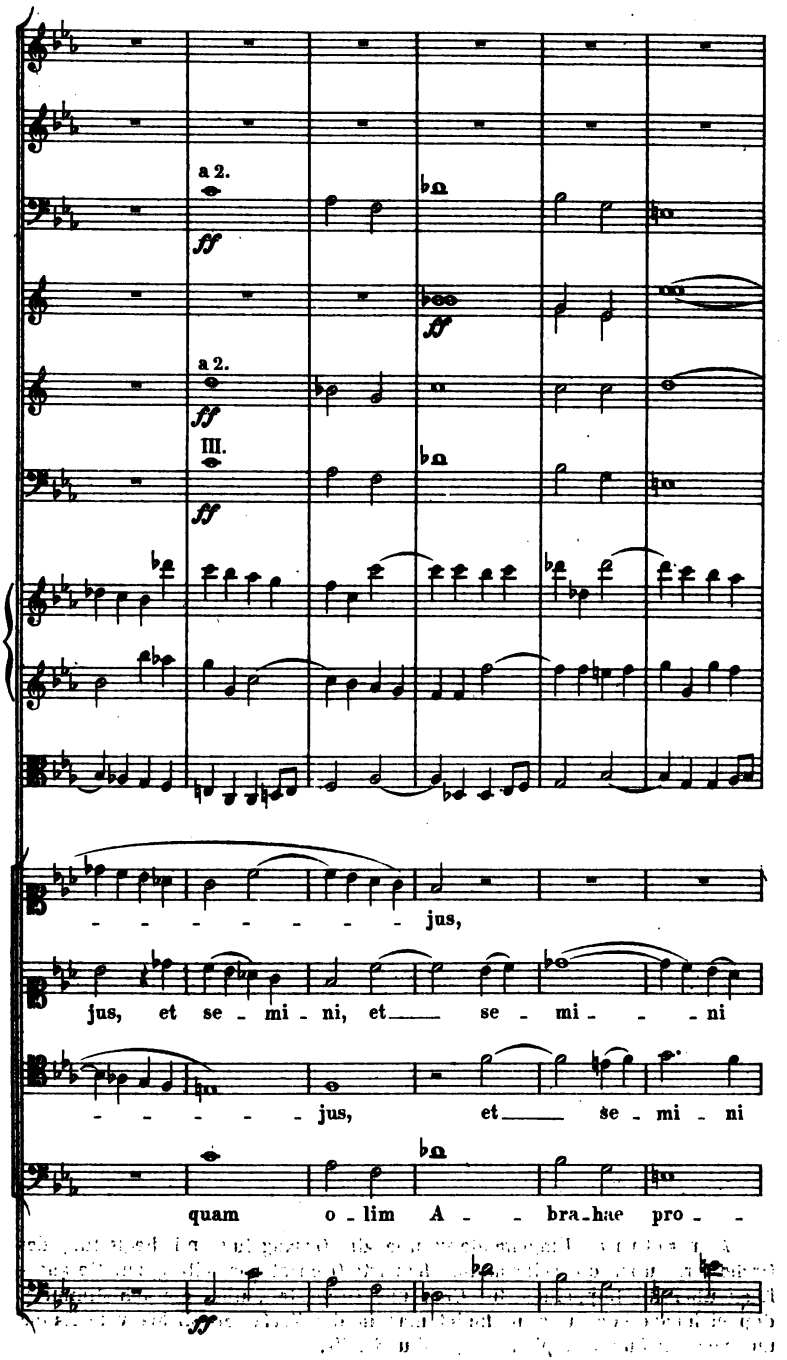
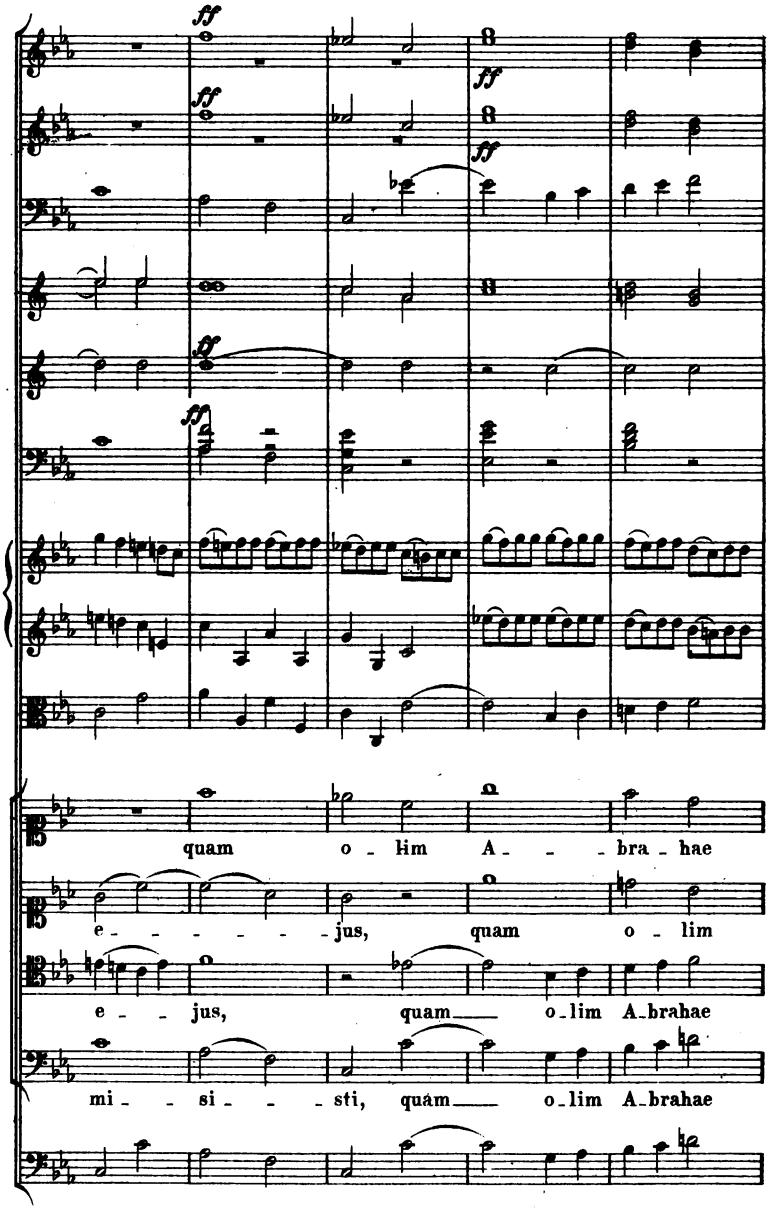
Dem Anfänger, welcher sich in einer geistlichen Musik mit Orchesterbegleitung versucht, wollen wir rathen, auch hier zunächst möglichst einfach zu Werke zu gehen. Vor allen Dingen möge er beherzigen, dass die Begleitung immer nur das Nebensächliche in einer derartigen Komposition sein soll. Bei fugirten Chören mag er die Streichinstrumente mit den Singstimmen führen. Dies schliesst eine ausgeführtere Bewegung im Streichquartett nicht aus; die Bläser können theils mit den Singstimmen gehen, theils auch nur die Harmonie unterstützen, wie Beispiel 361 zeigt.

Cherubini, Requiem, Fuge.

361. *Poco Allegro.* ♩ = 120.



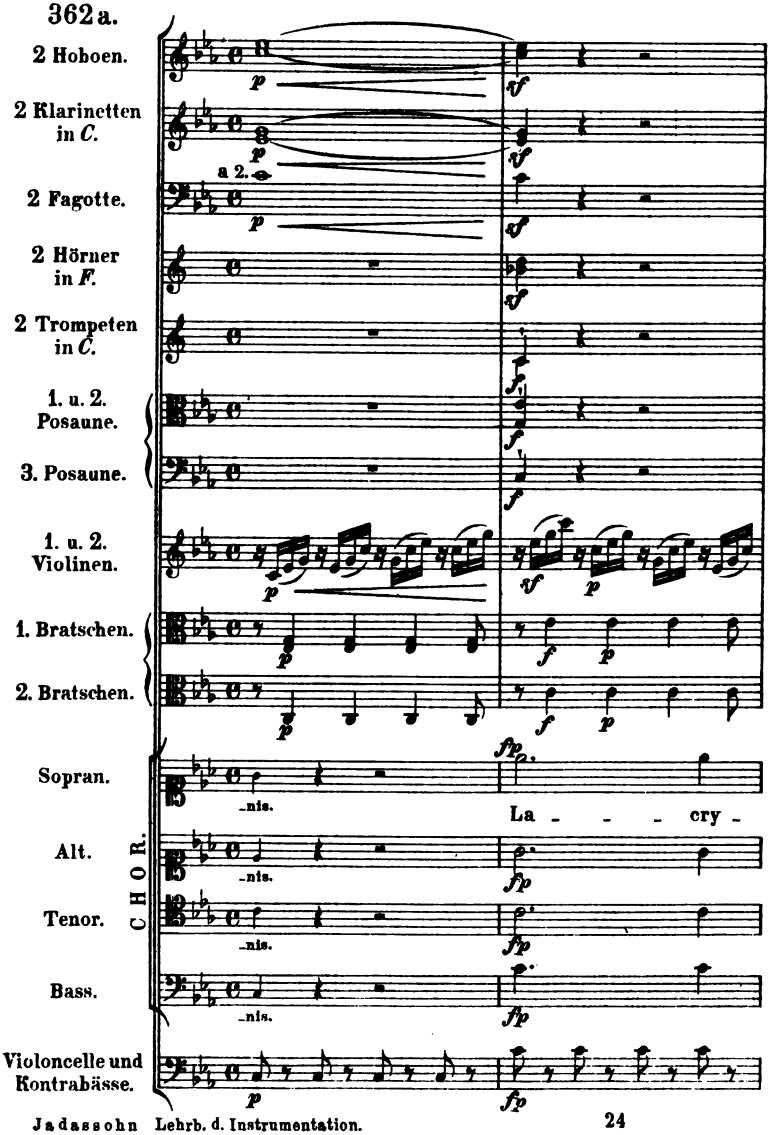
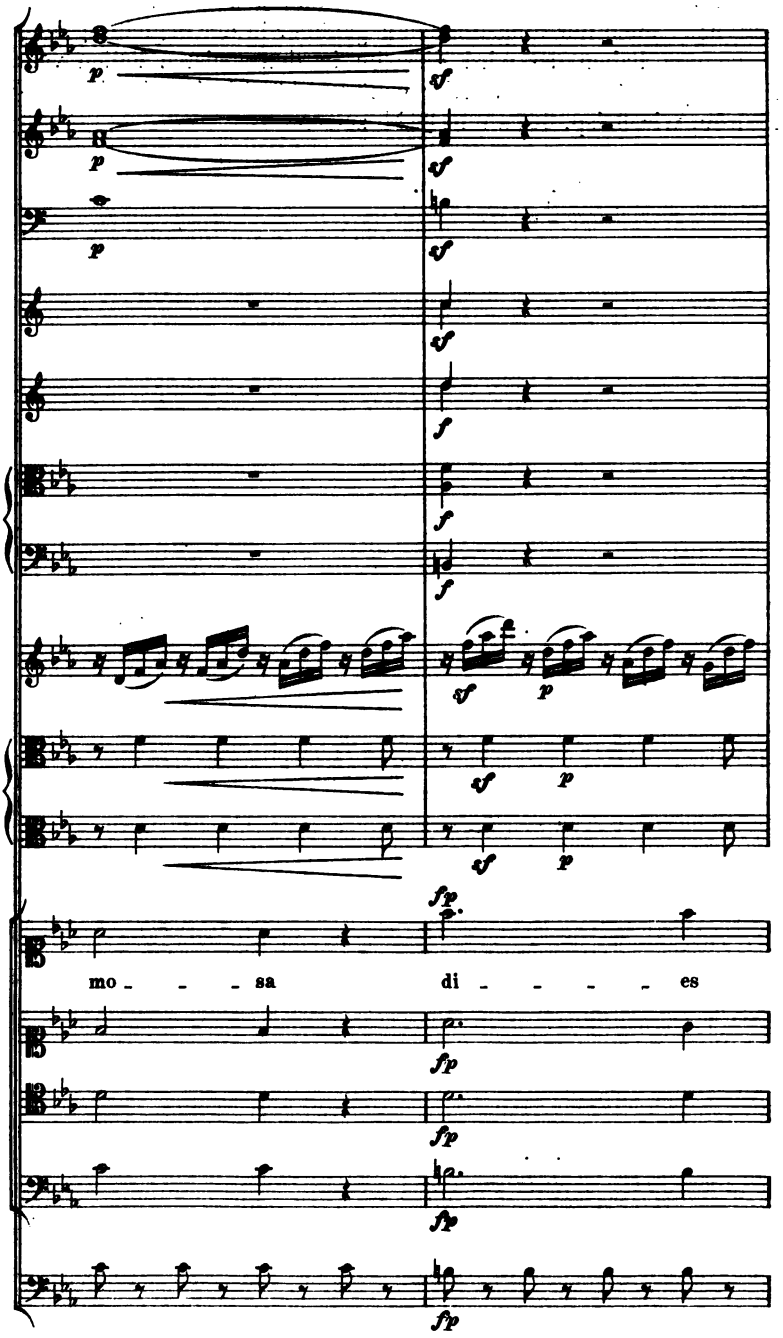
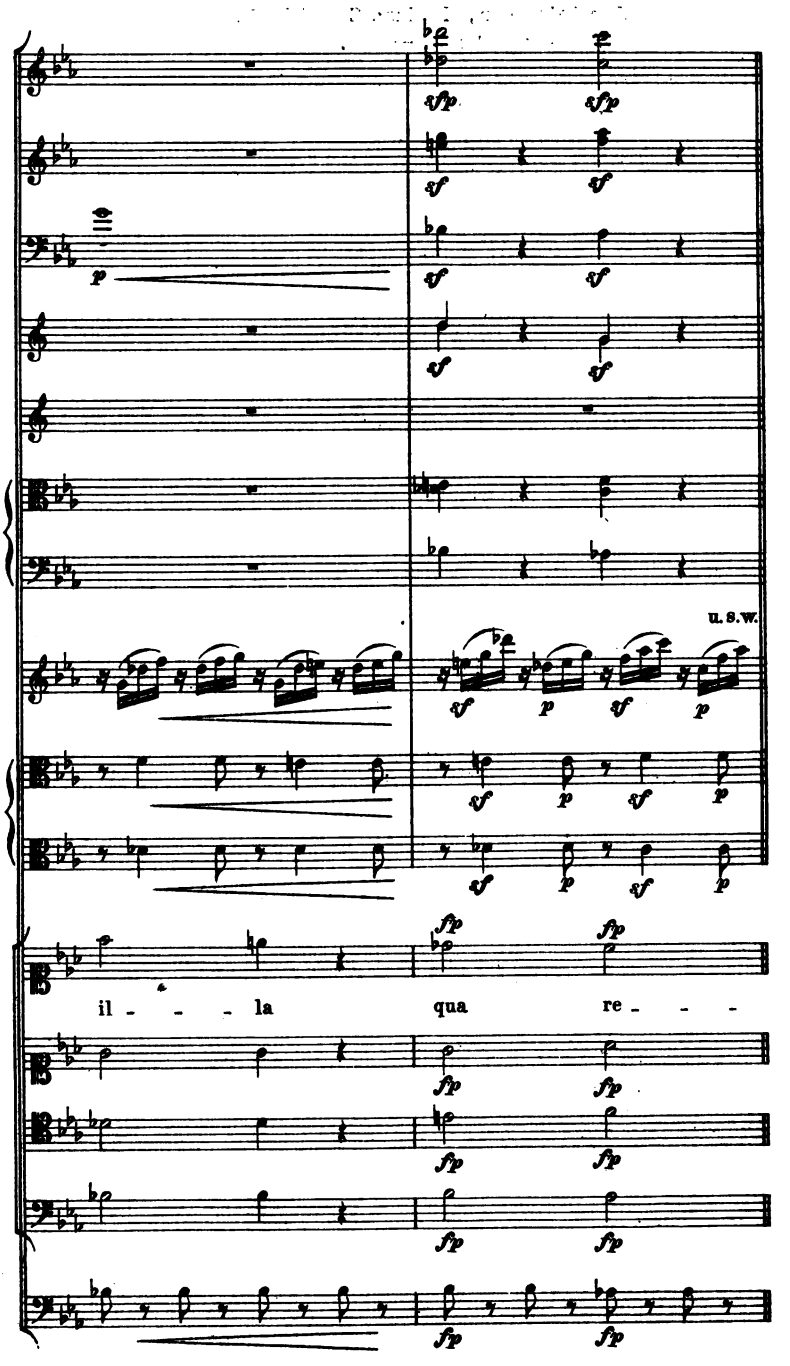
quam olim A-brahae pro-mi-si - sti et se-
e-jus, quam olim A-brahae
et se-mini e-jus,
et se - - mini e - jus,

- mini e- - jus, et
pro- mi - si- - sti et se- - mini e- -
quam olim A-brahae pro- mi. - si- -
et se- mini e- jus,

se - mini e - jus, et se - mini e - jus,
jus, et se - mini, se - mini e - - - - -
sti et se - mi - ni, et se - mini
et se - mini, se - mi - ni e - - - jus,
unis.

quam olim, quam olim A - bra_hae, quam o - lim,
jus, quam olim,
ejus, quam o - lim, o - lim A - bra - hae, quam o - lim,
quam o - lim, o - lim A - bra - hae,

f
f
f
o - lim A - brahae pro - mi - si - sti,
quam olim A - bra - hae promi - si - sti
o - lim A - bra - hae et se - mi - ni
quam olim A - brahae pro - mi -

quam olim A - brahae pro - mi - si - -
et se - mini e - jus,
e - - jus, et
si - - sti et se - - mini e - jus, et

f
f
f
f
f
sti et se - mini e - jus,
quam olim A - brahae pro - mi - si - sti et
se - mini e - jus, quam olim
se - mini e - jus, et se - mini e -

et se - mi - ni, et se - mini e - jus,
se - mini e - jus, et
A - bra - hae pro - mi - si - sti et se - mini e - jus,
jus, quam o - lim A - bra - hae pro - mi - si - sti
unis.


f
et se - mini e -
se - mini e - jus, et se - mi-ni e -
et se - mi-ni e - jus, et se - mi-ni e -
et se - mi-ni e - jus,

a 2.
ff
a 2.
ff
III.
ff
- - - - - - - - jus,
jus, et se - mi - ni, et se - mi - - - ni
- - - - - jus, et se - mi - ni
quam o - lim A - - bra - hae pro - -
ff

Anmerkung: Eingehenderes über die Gesangsfuge mit Begleitung des Orchesters, über die selbständige figurirte Orchesterbegleitung zur Gesangsfuge, über die Doppelfuge für Chor und Orchester, über die achtstimmige, doppelchörige Fuge u. a. m. findet man in des Verfassers »Lehre vom Kanon und von der Fuge«, Kapitel XIV, XV und XVI.

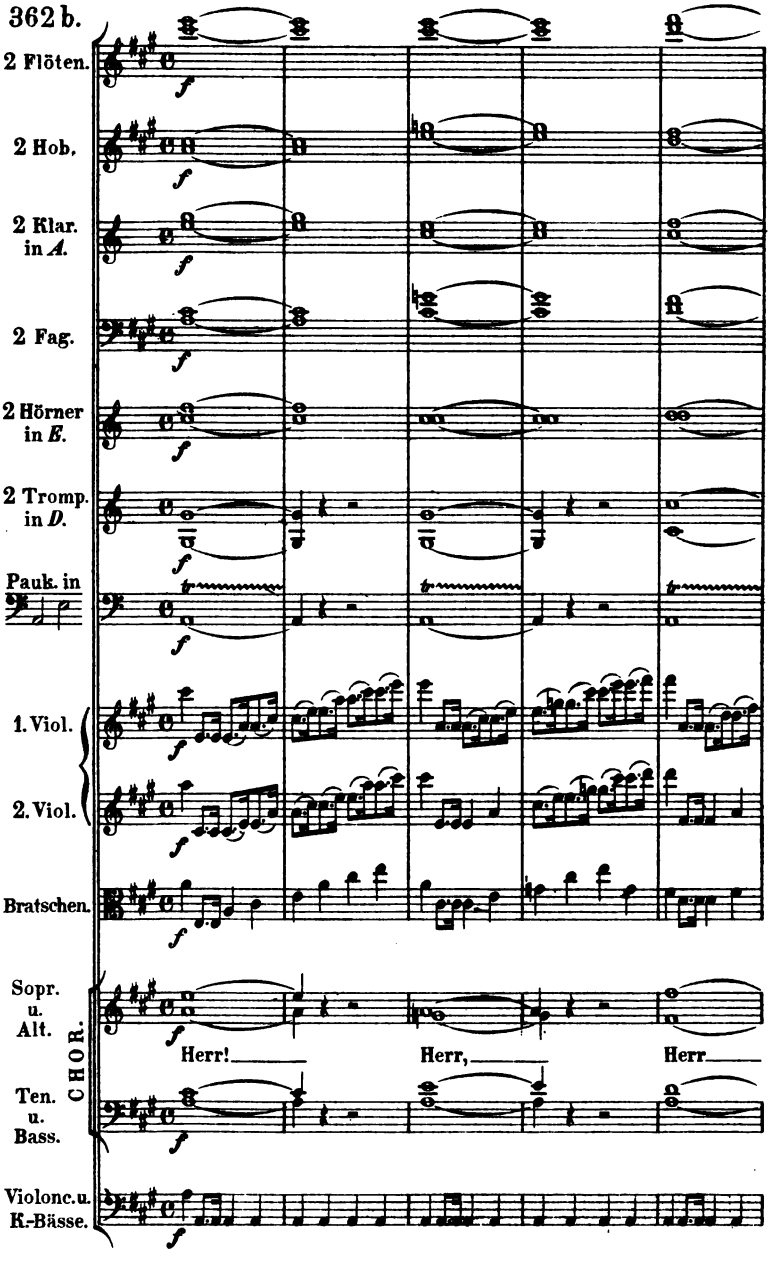
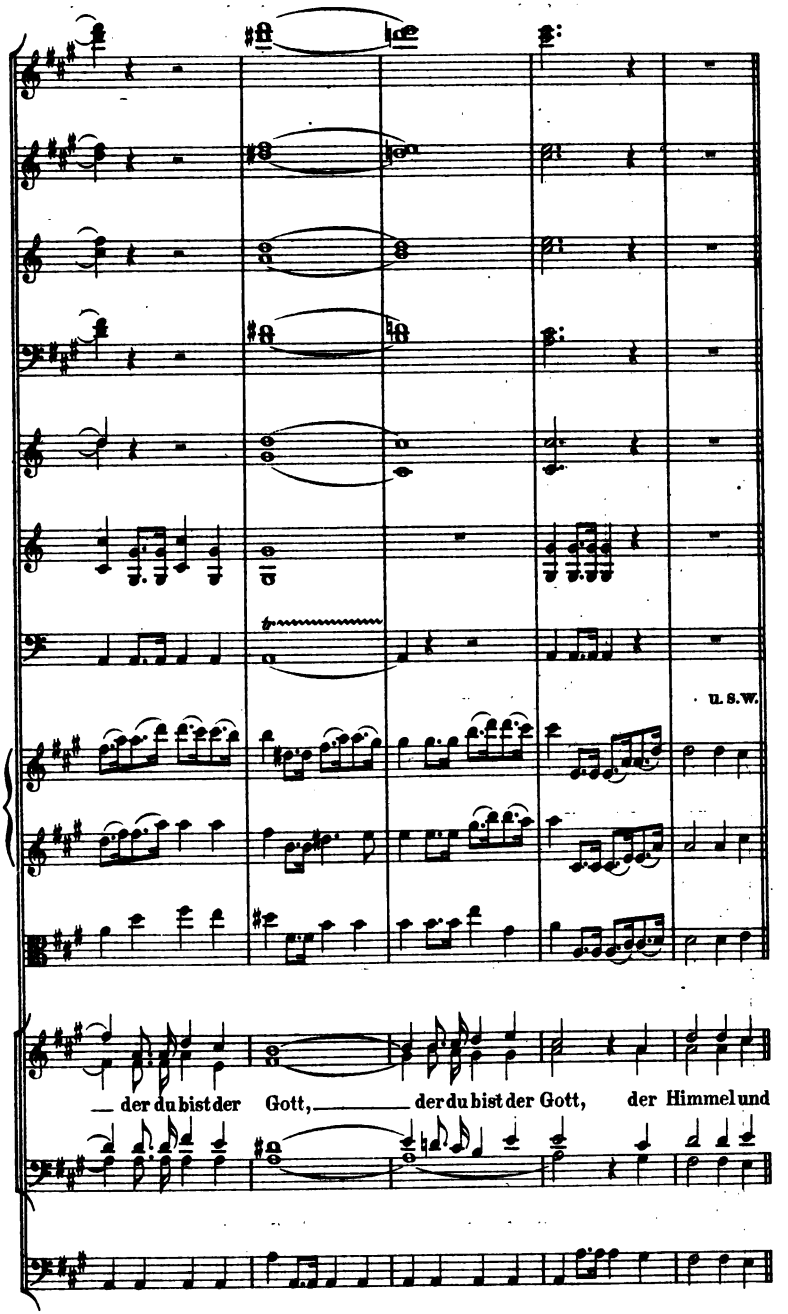
Ist der Satz rein harmonisch vierstimmig und soll er den gehaltenen Tönen der Singstimmen gegenüber in der Begleitung eine Bewegung haben, so wird dieselbe in den meisten Fällen vom Streichquartett gegeben. Hier genügen häufig einfache Akkordfiguren, wie Beisp. 362a und 362b zeigen.

Cherubini, Requiem.

Largo ♩ = 54.

362a.

mo - - - sa
di - - - - - es

u. s. w.
il - - - la
qua re - - -

Mendelssohn, »Paulus«, Chor (No. 2).
Allegro maestoso (♩ = 120).

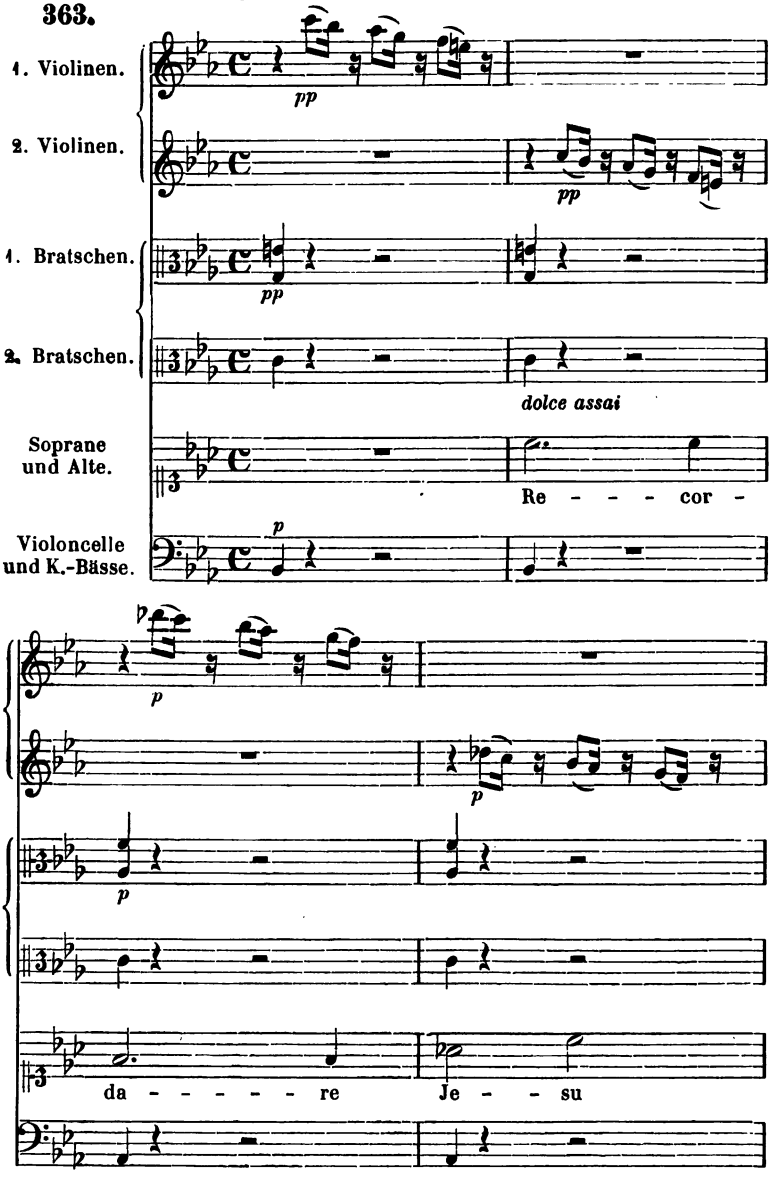
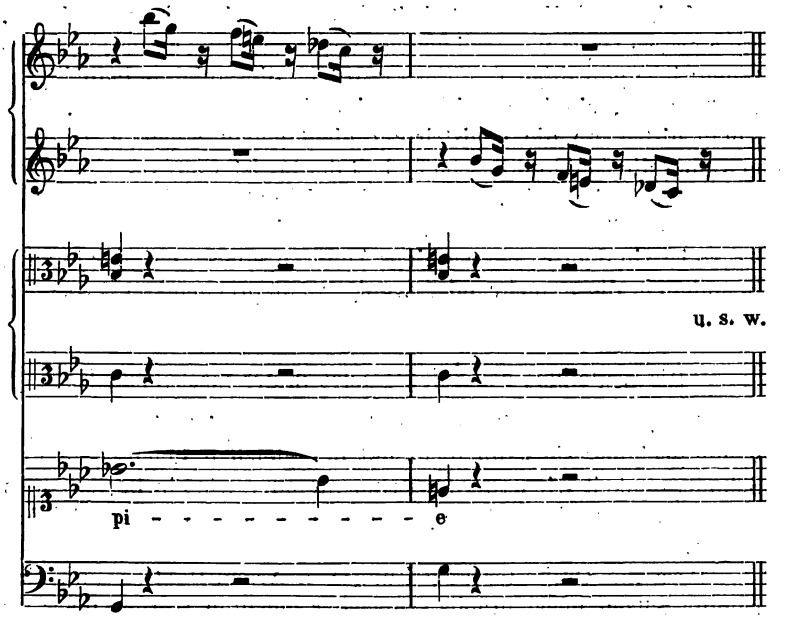


u. s. w.
— der du bist der Gott, — der du bist der Gott, der Himmel und

Charakteristischer bildet Cherubini die Begleitung im »Recordare« des »Requiem«. Wir führen den Anfang in Beisp. 363 an.

Cherubini, Requiem.

Allegro maestoso ♩ = 88.

363.

Die Orchesterbegleitung in Cherubini's Requiem enthält keine Orgelstimme, in den meisten neueren auch für die Aufführung in der Kirche komponirten Musikstücken fehlt diese. Die reichen Mittel des modernen Orchesters machen eine Vervollständigung desselben durch die Orgel unnöthig. Beethoven schreibt in der »Missa solemnis« (op. 123) eine Orgelstimme, lässt jedoch nur im Tutti das Forte und Fortissimo des Chors und Orchesters durch die Orgel verstärken; bei den Gesang-Soli schweigt sie. Die Orgel ist in dieser Messe ganz nebensächlich und wird nur bei massenhafter Besetzung der Chöre und des Orchesters wirksam sein. Felix Mendelssohn hat im alten Gewandhaussaale einzelne Sätze der Missa solemnis ohne Orgel aufgeführt. Wir können daraus ersehen, wie wenig dieser feinsinnige Meister die Mitwirkung der Orgel dabei für nothwendig hielt.

Gegen die Verbindung von Orchester und Orgel zur Begleitung lassen sich überhaupt gerechte Einwendungen machen. Abgesehen davon, dass verhältnissmässig nur wenige neuere Koncertsäle Orgeln besitzen, dass demnach Kompositionen, bei denen die gemeinsame Betheiligung von Orgel und Orchester unbedingt nöthig ist, meistentheils nur in der Kirche zur Aufführung kommen könnten, so ist auch noch Folgendes in Betracht zu ziehen. Die Orgelwerke sind nach Grösse, nach der Anzahl der Register, der

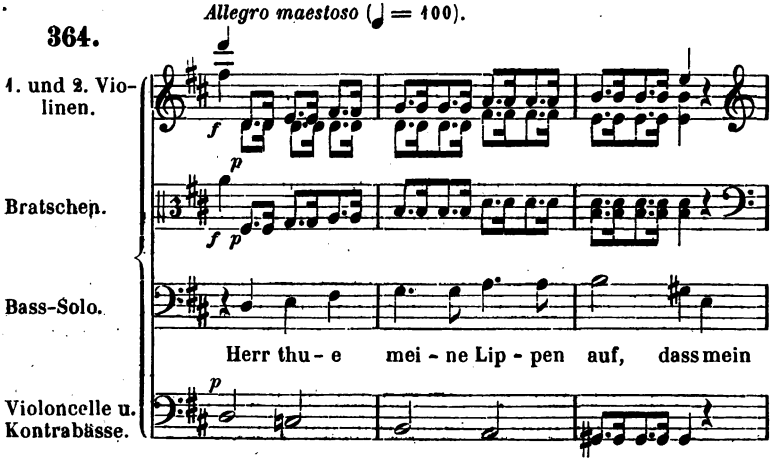
Klangfarbe und Klangschönheit derselben vielfach verschieden. Eine grosse Orgel wird bei vollem Werke Chor und Orchester übertönen; ihre gewaltige Tonmasse erdrückt die anderen betheiligten Ausübenden, sie ist an sich bereits ein grosses Orchester. Der Komponist kann die Registrirung nicht genau angeben, da (wie erwähnt) die Zahl und Beschaffenheit der Register auf verschiedenen Orgeln verschieden ist. Falls — wie bei den älteren Kirchenmusikstücken — die Orgelstimme vom Komponisten nicht ausgearbeitet ist, so ist sie dem Ermessen eines Anderen überlassen, der je nach Befähigung diese mehr oder weniger entsprechend erst schaffen muss.

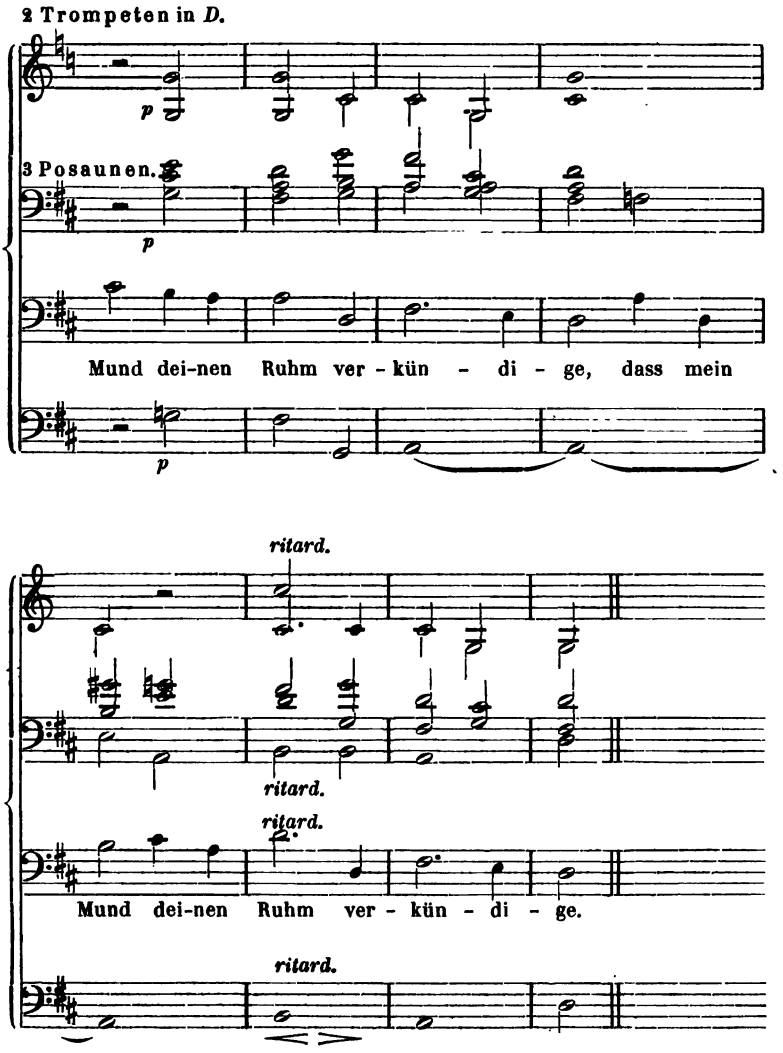
Die Begleitung des Sologesanges in der Kirchenmusik.

§ 45. Zur Begleitung der Gesang-Soli zeigt sich die Orgel wenig geeignet; sie kann nicht mit der gleichen Leichtigkeit und Schmiegsamkeit wie andere Instrumente oder wie ein begleitendes Orchester allen Tonabstufungen des Sologesanges augenblicklich folgen.

Dass die Orchester-Begleitung von Arien, Duetten und Ensemble-Sätzen meistentheils schwächer gehalten werden muss als die der Chorsätze, ist selbstverständlich, zumal die Solosingenden bei den Aufführungen in den Kirchen und Koncertsälen einen anderen Platz einnehmen als im Theater. Es ist aber kein Grund vorhanden, die schallkräftigsten Instrumente auszuschliessen, vorausgesetzt, dass sie an geeigneter Stelle und in geeigneter Weise zur Anwendung kommen, wie Beisp. 364 zeigt.

Mendelssohn, »Paulus«, Arie (No. 18) mit obligater Hoboe und obligatem Fagott.

364.

Allegro maestoso (♩ = 100).
1. und 2. Violinen.
Bratschen.
Bass-Solo.
Violoncelle u. Kontrabässe.
Herr thu - e mei - ne Lip - pen auf, dass mein



Die Begleitung kann mehr oder weniger charakteristisch in sehr verschiedener Art gesetzt sein; es können dafür Regeln nicht aufgestellt werden. Nur das wollen wir dem Anfänger anempfehlen, dass er in dem Bestreben, die Begleitung möglichst charakteristisch zu gestalten, nicht zu weit gehen wolle. Die Seele eines jeden Musikstückes wird doch immer die Melodie sein; diese gebührt der Gesangstimme. Die Begleitung hat sich ihr unterzuordnen, sie zu stützen, zu heben. Der Tonsetzer, der den

Schwerpunkt eines Gesangstückes in die Begleitung, sei diese auch noch so interessant, verlegt, wird einen Missgriff thun. Das, was aus Werken grosser Meister Gemeingut Aller wird, ist zunächst und zumeist die Melodie. Ein jedes wahre Kunstwerk soll aber nicht bloss für den Künstler und Kunstverständigen, sondern auch für jeden richtig fühlenden und empfindenden Menschen vorhanden sein; selbst wenn dieser nicht befähigt ist, die feinere Ausarbeitung des Ganzen zu erkennen, soll und muss ein Meisterwerk auf ihn wirken. So sind viele Arien und Lieder der grossen Meister tief in die Herzen der Menschen gedrungen und im besten Sinne des Wortes wahre Volkslieder geworden.

Einer besonderen Art der Begleitung müssen wir noch Erwähnung thun, es ist dies die Orchesterbegleitung mit einem obligaten Instrumente. Dieses tritt aus der Reihe der anderen Instrumente wesentlich hervor und erscheint als eine andere Solostimme zur Gesangstimme, welche es theils begleitet, theils mit ihr abwechselt. Die obligate Stimme dient dazu, die Stimmung schärfer auszudrücken, und sie wird demnach ein hervorragend charakterisirendes Mittel der Begleitung. Wir finden bei den klassischen Meistern vorzugsweise Arien mit einem obligaten Instrumente und nennen hier als eine der bekanntesten die Arie mit obligater Violine »Erbarme dich, mein Gott« aus dem zweiten Theile der »Matthäus-Passion« von Seb. Bach. Beethoven hat aber auch zu dem »Benedictus« in der »Missa solemnis«, einem Ensemble-Satze von Chor- und Solostimmen, eine obligate Violinstimme gesetzt. Gleichzeitig bemerken wir hier, dass Arien mit einem obligaten Instrumente auch in weltlicher Musik, besonders in der Oper häufig genug vorkommen, um ebenso dort eine besondere Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Die in Beispiel 364 erwähnte Arie aus »Paulus« hat in ihrem ersten Theile zwei obligate Instrumente, wie in der Überschrift angezeigt ist. Dieser Ausnahmefall erklärt sich aus der nahen Verwandschaft der beiden Instrumente (Hoboe und Fagott). Zwei gleiche Instrumente treten öfter zusammen als obligate Stimmen auf, so die beiden Bassethörner in der Arie des Eleazar im vierten Akte der »Jüdin« von Halévy, die beiden Hörner in der Arie der Alice im ersten Akte von »Robert der Teufel«, u. a. m.

Selbständig tritt das Orchester im geistlichen Oratorium meist nur in der Instrumental-Einleitung auf. Dort finden wir grössere symphonische Sätze für das Orchester allein; häufig beginnt das Werk mit einer Ouverture in Fugenform. Mozart hat diese Form auch für die Ouverture zur Oper »Die Zauberflöte« gewählt.

Das begleitende Orchester in der Koncertmusik und in der Oper.

§ 46. Zweierlei Begleitungs-Aufgaben fallen dem Orchester in der Koncertmusik zu; es sind diese sowohl die Begleitung der weltlichen Oratorien und Kantaten als der Koncerte und Koncertstücke für ein oder mehrere Instrumente. Wird auch — wie in der Kirchenmusik — im weltlichen Oratorium der geistige Inhalt des Werkes hauptsächlich durch die Singstimmen in Chören und Soli ausgedrückt sein, so eröffnet sich doch dem begleitenden Orchester ein weiteres Feld der Betheiligung dadurch, dass hier mehr und verschiedenartigere Stimmungen zum Ausdruck gebracht werden, als dies in geistlicher Musik möglich ist. In der Letzteren waren vornehmlich drei Stimmungen, die des Buss-, Bitt- und Dankgebetes, vorherrschend. Nur gelegentlich konnte etwa im Oratorium eine andere Stimmung Platz greifen. Das weltliche Oratorium dagegen kann uns eine Menge von Bildern vor die Seele führen, die in geistlicher Musik nicht vorkommen können. Man vergleiche die beiden berühmten Oratorien Haydn's, »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«, und man ersieht sofort, dass der instrumentale Begleitungs-Part des letztgenannten Werkes viele tonmalerische Einzelheiten enthält, zu denen die dem Leben entnommenen Scenen der Textunterlage Veranlassung gaben. Die Orchester-Begleitung tritt selbständiger auf, als in der »Schöpfung«. Ebenso finden wir, dass spätere Komponisten den Orchesterpart der für die Koncert-Aufführung geschriebenen Werke reicher ausstatten, als dies für geistliche Musikstücke nothwendig ist. Rob. Schumann's Werke »Das Paradies und die Peri«, »Der Rose Pilgerfahrt«, Gade's »Erlkönigs Tochter«, Rubinstein's »Verlorenes Paradies«, Max Bruch's »Odysseus«, »Die Glocke«, »Achilleus« und andere Werke bestätigen dies. Wir finden dies ebenso in den Kompositionen für Männerchor mit Orchester-Begleitung, einer Kompositions-Gattung, welche durch das herrliche Werk Max Bruch's »Scenen aus der Frithjof-Sage« erst ins Leben gerufen wurde.

Die Orchesterbegleitung der Koncerte und Koncertstücke bis zu Beethoven war meist sehr einfacher Art. Das Orchester gab eine Einleitung, in welcher der wesentliche Inhalt (d. i. die Hauptthemen des ersten Satzes) enthalten war. Danach folgte das »erste Solo«, an welches sich ein zweites grösseres »Tutti« reihte. Im zweiten und dritten Satze eines Koncertes kamen grössere, ausgeführte Orchester-Tutti nicht vor. Bei den »Soli« war die Begleitung meist sehr einfach; sie ordnete sich dem koncertirenden Instrumente vollkommen unter. Beethoven gestaltete zuerst die Begleitung seiner Koncerte in mehr symphonischer Weise; ihm

folgten darin Mendelssohn, Rob. Schumann, Rubinstein, Reinecke, Saint-Saëns, Max Bruch, Brahms u. A. In den Werken dieser Meister ist das Orchester nicht mehr bloss zur Begleitung untergeordnet, es nimmt eine wichtigere Stellung ein und hat einen grösseren Antheil an der Darstellung des Werkes.

In der deutschen und französischen Oper war dem Orchester von jeher eine grössere Betheiligung als die der bloss untergeordneten Begleitung zugewiesen. Ein solches Werk wurde meist durch einen grösseren symphonischen Satz, eine »Ouverture«, eingeleitet; auch vor einzelnen Akten fanden sich längere instrumentale Vorspiele, die »Entr'-Acte«. Inmitten der Akte finden wir ausgeführte »Balletmusiken«, die sich durch Adel der Erfindung und Feinheit der Instrumentirung auszeichnen. Das Bestreben durch die Instrumental-Begleitung in der Oper charakteristisch zu wirken, hat die Einführung vieler dem Koncert-Orchester bislang fremden Instrumente in das Opern-Orchester veranlasst. Das englische Horn, die Bassklarinette, die Basstuba, die Harfe sind jetzt ständig daselbst. Eine anderweite Vergrösserung des Opern-Orchesters durch die dreifache Besetzung der Holzblasinstrumente und der Trompeten hat Rich. Wagner eingeführt.

Beispiele für die Instrumentirung der Begleitung in der Oper ausser den bereits in den vorangegangenen Kapiteln dieses Buches angeführten hier zu geben, würde uns viel zu weit führen. Es ist dies auch unnöthig; der Schüler hat allerorten Gelegenheit, ausser den klassischen Opern von Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini, Weber und Spohr die Werke von Mehul, Auber, Boieldieu, Nicolai, Marschner, Lortzing, Rossini (»Tell« und »Barbier«), Halévy, Gounod, Bizet u. A. zu hören. Rich. Wagner's Opern haben im Siegeszuge die Bühnen aller civilisirten Länder erobert. Die Partituren der meisten dieser Werke sind gestochen, z. Th. in wenig kostspieligen Ausgaben vorhanden und dem ernsthaft strebenden Kunstjünger leicht zugänglich.

Die Formen der einzelnen Musikstücke im Oratorium und in der Oper; die Musik zum Schauspiele und Trauerspiele.

§ 47. In der Oper und im Oratorium sind die Formen keineswegs so breit als die symphonische Form der Sonate in der Haus-, in der Kammer- und in der Koncertmusik für Orchester. Die einfache und die zusammengesetzte Liedform sind vorherrschend. Je nachdem es die Text-Unterlage gestattet, finden wir in manchen Arien auch die kleine Rondoform, in Ensemblestücken zuweilen die kurze Form des Sonatinensatzes. Der Tonsetzer wird schon im Ora-

torium die Formen der reinen Instrumentalmusik nicht mehr streng einhalten können; der Text wird ihm häufig genug Veranlassung zu Abweichungen geben. Mehr noch wird dies in der Oper der Fall sein. Wenn auch die Liedformen in der Ariette, im Arioso, in der Arie, in der Ballade und in der Kavatine grösstentheils beibehalten werden, so müssen sich doch die Ensemblesätze und die Finales durch den Fortgang der Handlung in der Oper nach der Text-Unterlage gestalten.

Bei dem Zusammenwirken beider Künste, der Poesie und der Musik, wie es in der Oper der Fall ist, wird naturgemäss das vollkommen freie Walten einer Kunst eingeschränkt. Soll die Musik sich der Poesie dann auch nur ausnahmsweise im Recitativ und im Melodram unterordnen, so hat sie doch auch in lyrischen und dramatischen Momenten Rücksichten auf das Zusammenwirken mit der Schwesterkunst zu nehmen. Darum sehen wir in grösseren Opern-Ensemblesätzen meist nur kleine musikalische Formen nebeneinander gestellt. Selbst diese müssen die Unterbrechung durch kürzere oder längere Recitative ertragen. Nicht immer wird dabei die Einheit der Tonart eingehalten; einer der schönsten Sätze im »Freischütz«, das Terzett mit Chor im ersten Akte (Nr. 2), beginnt in *a*-moll und schliesst in *F*-dur ab. Immerhin aber sehen wir das Bestreben, die einzelnen Musikstücke der Oper in geschlossener musikalischer Form zu halten, nicht nur bei den klassischen Meistern, sondern auch in modernen Werken, soweit es nur irgend durch den Text möglich ist.

Da, wo der Dichter im Schauspiele oder im Trauerspiele Musik wünscht, wird diese meist in der Form der Ouverture, des Entr'-Acts, des Liedes, Marsches, Tanzes, gelegentlich auch nur als Begleitung des gesprochenen Wortes (im Melodram) auftreten. Wir verweisen hier auf die herrliche Musik Beethoven's zu »Egmont«, zu »Die Ruinen von Athen«, auf seine Ouverture zu »Coriolan«, auf Mendelssohn's Musik zum »Sommernachtstraum«, auf die Musik zu »Athalia« und auf Rob. Schumann's Musik zu »Manfred«. Diese schönsten aller derartigen »Theatermusiken« bewegen sich zumeist in den Formen der Koncertmusik und werden auch öfter im Koncertsaale als im Theater zur Aufführung gebracht.

Kapitel XII.

Die Militär-Orchester.

Die Infanteriemusik.

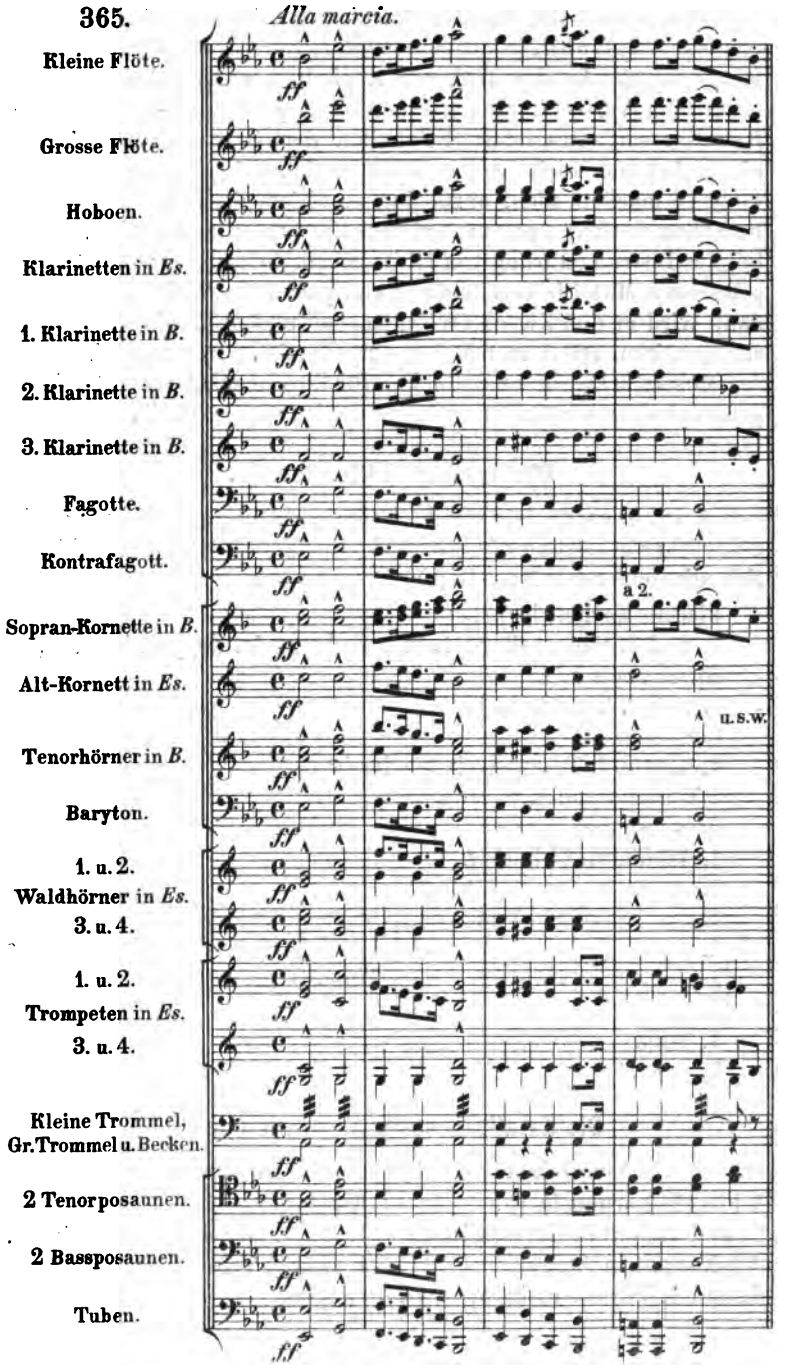
§ 48. Sowohl in verschiedenen Ländern als auch bei den verschiedenen Truppengattungen in jeder Armee sind die Militär-Kapellen verschiedenartig. Am vollkommensten ist immer die Infanterie-Musik besetzt; die Besetzung wird in Deutschland und in Österreich bei den meisten Regimentern in der Zahl, Art und Beschaffenheit der Instrumente so ziemlich die gleiche sein. Wir geben nachstehend die Besetzung der Kapelle eines Infanterie-Regiments; die Instrumente sind in den Kapiteln VI, VII und VIII eingehend beschrieben.

Kleine Flöte in *C* oder *Des*,
2 grosse Flöten in *C*,
2 Hoboen,
1 kleine Klarinette in *As* oder *G*,
2 Klarinetten in *Es*,
1. Klarinette in *B*,
2. und 3. Klarinette in *B*,
Alt-Klarinette,
2 Fagotte,
Kontrafagott,
2 Sopran-Kornette,
2 Tenorhörner,
Baryton,
4 Waldhörner,
4 Trompeten,
2 Tenorposaunen,
2 Bassposaunen,
2 Tuben (Helikon),
Kleine Trommel,
Grosse Trommel und Becken,
Triangel,
Glockenspiel.

Hierzu treten in einzelnen Fällen noch folgende Instrumente:

Piccolo-Kornett,
Englisches Horn,
Alt-Klarinette und
Bass-Klarinette.

Die Anordnung der Partitur ist vielfach abweichend; wir geben hier ein zweckmässig geordnetes Beispiel:

365.

Alla marcia.
Kleine Flöte.
Grosse Flöte.
Hoboen.
Klarinetten in Es.
1. Klarinette in B.
2. Klarinette in B.
3. Klarinette in B.
Fagotte.
Kontrafagott.
Sopran-Kornette in B.
Alt-Kornett in Es.
Tenorhörner in B.
Baryton.
1. u. 2. Waldhörner in Es.
3. u. 4.
1. u. 2. Trompeten in Es.
3. u. 4.
Kleine Trommel, Gr. Trommel u. Becken.
2 Tenorposaunen.
2 Bassposaunen.
Tuben.
a 2.
u. s. w.

Das vorstehende Partitur-Beispiel, der Anfang eines Marsches von Mendelssohn, zeigt dem Schüler, welcher die Militär-Instrumente bereits in den früheren Kapiteln kennen gelernt hat, die praktische Verwendung derselben als Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen. Besondere Feinheiten der Orchestrirung sind in dieser Art von Musik, welche dazu bestimmt ist, im Freien Wirkung zu machen, nicht anzubringen. »Hier gilt kein künstlerisch Bemühen, verfahret nur nach eignen Massen«. Dies mag der Schüler bei der Instrumentirung von Militärmusik beherzigen; er möge die gegebenen Mittel in verständiger und passender Weise verwenden, dann wird er den Zweck erreichen, voll und wohlklingend zu instrumentiren. Die Herren Militär-Kapellmeister übertragen in dieser Art Musikstücke, die ursprünglich für Klavier oder Orchester komponirt sind, wie Stücke aus Opern für Infanterie-Musik.

Die Jägermusik (Hornmusik).

§ 49. Dieselbe ist nach der Truppengattung so benannt; sie ist schwächer besetzt als die Infanterie-Musik und enthält ausschliesslich die folgenden Messinginstrumente:

Piccolo-Kornett in *Es*,
1. und 2. Sopran-Kornett in *B* (jedes meist doppelt besetzt),
Alt-Kornett in *Es*,
1. und 2. Tenorhorn in *B*,
Baryton,
1. 2. und 3. Trompete in *F* oder in *Es*,
2 Tenorposaunen,
Bassposaune,
1. Waldhorn in hoch *B*,

2. » » » *B*,	diese 5 Hörner sind meist doppelt besetzt, ebenso auch die zweite Tuba.
1. » » *F* oder *Es*,	
2. » » » » »	
3. » » » » »	
4. » » » » »	

1. Tuba,
2. » .

Die Kavalleriemusik (Trompetenmusik)

enthält die nachstehend verzeichneten Instrumente:

1 Piccolo-Kornett in *Es*,	Baryton,
1. und 2. Sopran-Kornett in *B*,	1., 2., 3. und 4. Trompete in *Es*,
Alt-Kornett in *Es*,	1. und 2. Tuba,
1. und 2. Tenorhorn in *B*,	Pauken.

Der Schüler, welcher sich eingehend über Militärmusik unterrichten will, wird am Besten thun, wenn er eine Zeit lang Übungen und Proben verschiedener Militair-Musik-Kapellen besucht. Dort wird er die betreffenden Instrumente nach ihrer Gestaltung, ihrer Schallkraft und Verwendung besser kennen lernen, als dies sonst möglich ist.

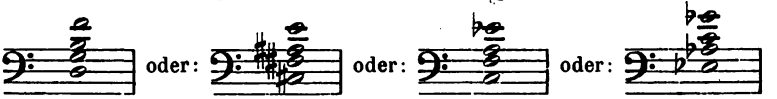
Von grösseren Kompositionen empfehlen wir Felix Mendelssohn's Ouverture für Harmoniemusik (op. 24) zum Studium. Dieses wenig bekannte Werk ist für kleine und grosse Flöte, zwei Klarinetten in *F*, zwei Klarinetten in *C*, zwei Hoboen, Bassetthorn, zwei Fagotte, Kontrafagott und Basshorn, zwei Hörner in *F*, zwei in *C*, zwei Trompeten in *C*, drei Posaunen, Trommel, Triangel, grosse Trommel und Becken gesetzt. Da dieses Werk im Jahre 1826 und wie ersichtlich für Natur-Instrumente geschrieben worden ist, so dürfen wir annehmen, dass die damalige preussische Infanterie-Musik so besetzt war.

Schluss.

Anleitung zum Einstudiren der Singchöre, wie zur Leitung von Orchester, Chor- und Solostimmen in Proben und Aufführungen.

Die Chorübungen.

§ 50. Das erste und wesentlichste Bedingniss eines Musikdirektors oder Kapellmeisters ist ein gutes musikalisches Ohr. Nicht jedem, wenn auch sonst recht Befähigten, hat die Natur von hause aus und von Jugend an ein so feines Gehör verliehen, dass er jeden einzelnen Ton oder jede beliebige Zusammenstellung von Tönen in konsonirenden und dissonirenden Accorden sofort in der **wahren Tonhöhe** zu erkennen vermag, dass er im Stande sei, sich jeden Ton so vorzustellen, wie er nach der herrschenden Stimmung auch wirklich klingt. Der Verfasser kennt sehr talentvolle Musiker, welche selbstverständlich jede Harmonie, die ihnen auf dem Klaviere, oder von Singstimmen, oder von vier Hörnern angegeben würde, augenblicklich in den richtigen Verhältnissen erkennen, aber doch nicht sagen können, ob der beregte Accord z. B.:



sei. Noch weniger würden sie im Stande sein, einen solchen oder beliebig anderen Accord oder einen einzelnen Ton in seiner wirklichen Tonhöhe genau und scharf aus dem Kopfe anzugeben. Dieses Erkennen der wahren (absoluten) Tonhöhe ist vielleicht nicht immer unbedingt nothwendig, zumal die Stimmung in verschiedenen Ländern doch immerhin nicht ganz genau die gleiche, wenn auch nur sehr wenig abweichend ist, es ist aber diese Fähigkeit von jedem musikalisch Gebildeten durch aufmerksames Hören nach und nach zu erlangen. Als Hülfsmittel dafür empfehlen wir gründliche Gesangsstudien, wie das Studium eines Streich- oder Blasinstrumentes.

Ferner verlangen wir, dass der Musiker, welcher ein Musikstück einstudiren will, das betreffende Werk vorher gründlich kennen gelernt, dass er es sich vollkommen zu eigen gemacht hat, dass er den Anderen zu lehrenden und beizubringenden Stoff auch wirklich beherrscht. Die wahre künstlerische Gewissenhaftigkeit gestattet Niemandem, wäre er auch noch so geübt, im Vertrauen auf seine Sicherheit, auf seinen raschen Überblick, auf sein treffliches Vomblatt-Lesen und Spielen zur »Probe« zu gehen, um irgend ein Kunstwerk ohne vorangegangene Vorbereitung einzustudiren oder zu leiten. Dergleichen kann wohl gelegentlich in der Praxis eines bewährten, tüchtigen Kapellmeisters vorkommen und unumgänglich nothwendig werden, der Anfänger wolle aber aus derartigen Ausnahmefällen nicht den Schluss ziehen, dass eine sorgfältige vorangegangene Kenntnissnahme des einzustudirenden Werkes in allen seinen Einzelheiten nicht immer unbedingt nothwendig sei.

Man wird jederzeit am Schnellsten, Sichersten und Besten mit dem Chore studiren, wenn man bei auch nur einigermassen schwierigen, polyphonisch gearbeiteten Chorsätzen zuerst die einzelnen Stimm-Abtheilungen allein ihren Part singen lässt. Es finden sich in jeder Chorabtheilung neben geübteren, musikalisch begabteren Sängern und Sängerinnen auch andere, häufig mit trefflichem Stimm-Material Versehene, die nicht sicher vom Blatte singen. Sollen diese ihren Part schnell und gründlich erlernen, so sind die beregten Einzel-Übungen der Stimm-Abtheilungen unerlässlich. Aber auch bei sehr tüchtigen Chorkräften werden sich die Einzelübungen für die Sicherheit der Eintritte, für die richtige deutliche Textaussprache, für die Reinheit der Intonation, für das Athemnehmen und für die Feinheiten des Vortrages als vortheilhaft empfehlen. Das braucht nun nicht so verstanden zu werden, als müsse man mit vorzüglichen und durchweg bewährten Chorkräften jedes kinderleichte, einfach harmonische Sätzchen in dieser Art

üben. Kennt der Chorleiter seine Kräfte genau, so weiss er auch, was er ihnen zumuthen darf und wird sich und jenen nicht unnöthigen Zeitverlust verursachen.

Bei den Einzelstudien der Stimmparte gleich von vornherein alle Feinheiten des Vortrags berücksichtigen zu wollen, hiesse mit dem Letzten zuerst anfangen. Erst achte man darauf, dass alle Intervalle rein intonirt werden, dass alle Eintritte von allen Sopranen oder Altstimmen u. s. w. gleichzeitig fest und bestimmt gegeben werden; namentlich lasse man schwierige Einsätze oder schwer zu intonirende Intervall-Fortschreitungen beim Einzelstudium sorgfältig üben, ehe der ganze Chor zusammen singt. Die Reinheit und Schärfe der Intonation von Leittönen und alterirten Tönen verdient dabei umsomehr Berücksichtigung, als diese auf dem Klaviere nicht so gegeben werden können, als dies ein gut einstudirter Chor thun kann.

Hat ein Chorsatz eine ausgeführte Klavier- oder Orchester-Begleitung, so darf man diese erst dann hinzufügen, wenn der Chor seine Aufgabe ganz sicher bewältigt. Beim Einzelstudium der Stimm-Abtheilungen wird man nur die zu grunde liegende Harmonie mitspielen, beim ersten Zusammensingen des Chors dessen Stimmen, wobei man schwierige Eintritte nöthigenfalls durch Hervorheben auf dem Klaviere unterstützen kann. Den Chor in eine Orchesterprobe zu führen, ehe er vollkommen sicher einstudirt ist, wäre sehr thöricht, da eine mit Figurationen ausgestattete Orchester-Begleitung die Singenden alsdann eher beirren als unterstützen würde. Doppelchörige Werke, wie die Motetten von Bach, dessen »Matthäus-Passion«, »Israel in Egypten« von Händel u. a. m. studire man anfangs mit jedem Chore allein. Werden danach die beiden Chöre zusammengeführt, so muss die Aufstellung derselben wie bei den Proben und Aufführungen mit Orchester eine getrennte sein. Im Leipziger Gewandhause befindet sich alsdann der erste Chor auf der Seite der ersten Violinen zur Linken des Kapellmeisters, der zweite Chor auf der rechten Seite.

Die Orchesterproben.

§ 51. Hier muss der Dirigent die grösstmögliche Ruhe und Umsicht an den Tag legen; vor allen Dingen muss er gewöhnt sein, im Orchester zu hören. Nicht selten tritt der Fall ein, dass vorzügliche Musiker und Komponisten, welche immer nur in einiger Entfernung vom Orchester den Proben und Aufführungen beigewohnt und dieselben von ihrem Platze aus mit ausgezeichneter Hörschärfe verfolgt haben, in Verlegenheit gerathen, wenn sie an das

Dirigentenpult berufen werden, weil sie, nicht gewohnt, im Orchester zu stehen, anfangs dort weniger gut hören, die Ausführenden weniger gut überwachen können. Auch für die Tonabstufungen müssen sie alsdann erst das rechte Mass finden lernen. Dazu tritt noch die Schwierigkeit, dass der Klang des Orchesters bei den Proben, welche meistentheils in einem leeren Saale stattfinden, ein anderer ist, als in Hauptproben und Aufführungen in einem mit zahlreicher Zuhörerschaft gefüllten Saale.

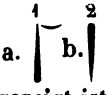
Alle diese Schwierigkeiten werden jedoch von einem wahrhaft befähigten Musiker in sehr kurzer Zeit überwunden. War derselbe zuvor selbst Mitglied eines Orchesters, hat er daselbst, wenn auch nur einige Zeit, mitgewirkt, so sind die zuvor erwähnten Schwierigkeiten für ihn von vornherein gar nicht, oder nur in sehr geringem Grade vorhanden. Hat er den Vortheil genossen, unter einem trefflichen, bewährten Orchester-Leiter zu spielen, so weiss er auch, wie er das Orchester zu führen hat. Er weiss, wessen das Orchester bedarf, um seine Aufgabe schnell bewältigen zu lernen, und in welcher Weise der Takt gegeben werden muss, damit die Körperschaft ihrem Führer sicher folgen könne.

Ob getrennte Proben für das Streichquartett und für die Bläser den Gesammt-Proben vorangehen müssen, hängt einestheils von der Beschaffenheit des Orchesters, anderentheils von der grösseren oder geringeren Schwierigkeit des zu studirenden Werkes ab. Die vorzüglichen Hofkapellen Deutschlands und dessen ausgezeichnete Koncert-Orchester werden dergleichen getrennte Proben selbst bei den allerschwierigsten Aufgaben schwerlich bedürfen. Bei einem Schüler- oder Liebhaber-Orchester werden sie vielleicht jederzeit von Vortheil sein. Ein Anderes ist es, wenn beim Studium eines grossen Werkes für Chor, Solostimmen und Orchester eine Einzelprobe für das Orchester den Gesammtproben vorangeht. Dies dürfte sogar unerlässlich sein, wenn es sich um ein neues, sehr schwieriges Werk handelt, das zum erstenmale zur Aufführung gelangt. Ist das betreffende Werk noch nicht gedruckt, sind die einzelnen Stimmen handschriftlich, so wird sich eine solche Vorprobe umsomehr empfehlen, als die in den Stimmen enthaltenen Schreibfehler schnell und leicht dabei bereinigt werden können.

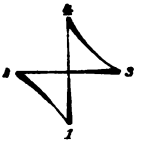
Das Taktgeben.

§. 52. Der jederzeit erhöht stehende Kapellmeister muss sich dem Orchester zuwenden können, um ihm alle nothwendigen Zeichen zu geben; Höflichkeits-Rücksichten auf die Zuhörerschaft dürfen ihn niemals veranlassen, eine Stellung einzunehmen, bei

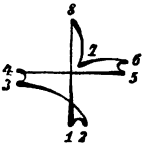
welcher er dem Orchester beständig den Rücken zukehrt. Die Zeichen für den zweitheiligen Takt sind sehr einfach. Der Dirigent hat den **ersten** Niederschlag im ersten Takte eines jeden Stückes so zu geben, dass er demselben eine schnelle kurze Auftaktsbewegung vorangehen lässt; diese muss mit dem Niederschlage verbunden sein und in einem Zuge geschehen, wie Figur *a* zeigt:

Erster Niederschlag a.  b. Der zweite Takttheil wird nach oben gegeben, wie bei b. gezeigt ist. Die folgenden Takte werden einfach durch kurze Bewegungen von oben nach unten und von unten nach oben folgendermassen angezeigt: u. s. w.

Der viertheilige Takt erhält die folgenden Zeichen:



In sehr langsamen Zeitmassen wird der Kapellmeister die Achtel im Takte folgendermassen angeben:



Der dreitheilige Takt wird durch drei Schläge derart angezeigt, dass der zweite Schlag nach links gegeben wird:

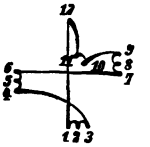
Der Sechs-Achteltakt wird im langsamen Tempo durch sechs Schläge folgendermassen gegeben:

Im schnellen Zeitmasse wird er wie der zweitheilige Takt durch Nieder- und Aufschlag gegeben.

Der Neun-Achteltakt wird durch neun Schläge folgendermassen angezeigt:

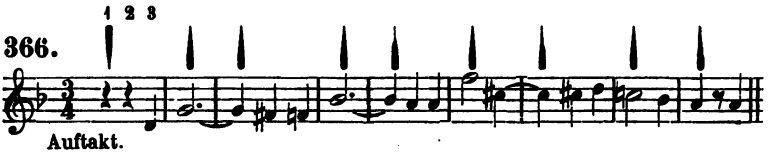
Im schnellen Zeitmasse giebt man ihn nur durch drei Schläge, wie den Drei-Vierteltakt.

Der Zwölf-Achteltakt wird in langsamen Zeitmassen folgendermassen angezeigt.



In schnellem Zeitmasse giebt man ihn wie den $^4/_4$-Takt.

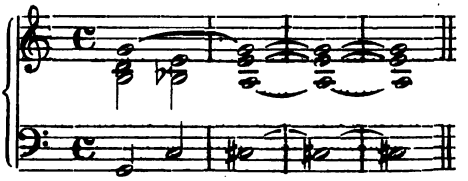
Der Kapellmeister hat sowohl beim Anfange eines jeden Satzes, wie auch bei jedem Tempowechsel inmitten desselben das Zeitmass energisch und sicher anzugeben. Beginnt ein Satz in schnellem Tempo mit einem Auftakte, so genügt es nicht, denselben nur nach seinem Werthe mit einem Aufschlage kurz anzugeben; man wird alsdann im $^3/_4$-Takte den ersten Aufschlag mit der Zeitdauer eines ganzen Taktes geben, in welchem das Orchester alsdann ohne weiteres Zeichen auf das dritte Viertel einsetzt. In den folgenden Takten wird man dann nur die ganzen Takte durch Niederschläge anzeigen. So würde man das Scherzo der ersten Symphonie von Rob. Schumann folgendermassen beginnen:

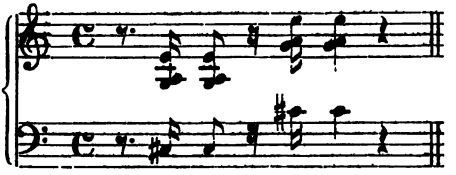
366.

Im zweitheiligen oder viertheiligen Takte wird man den Auftakt in ähnlicher Weise geben. Rob. Schumann bemerkt bei dem »Quasi Presto« des beregten Scherzos: »Zur Erleichterung des Zusammengehens dieser Stelle kann der Dirigent vor Anfang des Quasi Presto zwei Schläge geben.« Auf diese Weise will Rob. Schumann den Eintritt des Auftaktes gesichert wissen.

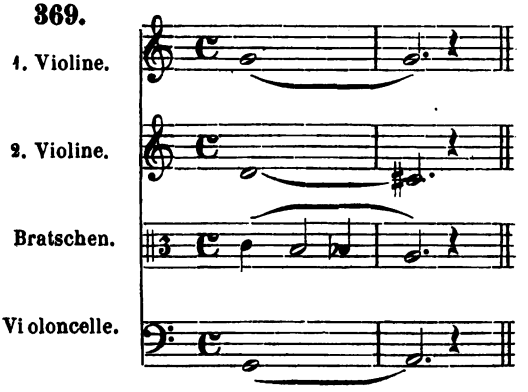
Es ist häufig nothwendig, in sehr langsamem Zeitmasse die kleineren Takttheile anzugeben. So wird jeder verständige Dirigent

mindestens im ersten oder in den ersten Takten eines Largo im $^3/_8$-Takte sechs Schläge geben. Auch wird man ein Ritardando oder Ritenuto am Besten durch vermehrte Schläge, welche den kleineren Takttheilen gelten, angeben können. Das Aufhören einer Fermate muss vom Dirigenten durch eine kurze schnelle Seitenbewegung des Taktstäbchens angezeigt werden, damit alle betheiligten Ausführenden die Fermate gleichmässig lang aushalten und dieselbe gleichzeitig endigen. In diesem wie in allen anderen entsprechenden Fällen hat der Kapellmeister die Singenden wie die Spieler daran zu gewöhnen, dass sie auf ihn sehen.

Es ist keine schwierige Aufgabe, das Tempo eines Satzes anzugeben und es längere Zeit ohne Unterbrechung festzuhalten, wie dies in Symphonien, Ouverturen und in ausgeführten Musikstücken der Fall ist. Schwieriger ist es in der Oper, wo kurze, im Tempo verschiedene Sätze mit Arioso-Recitativen und nicht im Takte gesungenen Recitativen abwechseln. Ist das Letztere nur von einer gehaltenen oder im Tremolando gegebenen Harmonie durch mehrere Takte begleitet, so braucht der Dirigent den Eintritt eines jeden Taktes nur durch einen Niederschlag anzugeben. Wechselt die Harmonie in der Mitte des Taktes so müssen die Takttheile durch entsprechende Schläge genau angegeben werden, z. B.:

367.

Hier müsste der Dirigent im ersten Takte die Viertel bestimmt angeben; im zweiten, dritten und vierten Takte brauchte er die Taktanfänge nur durch je einen Niederschlag anzugeben. Im folgenden Beispiele müssten die ersten drei Viertel bestimmt gegeben werden:

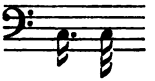
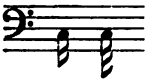
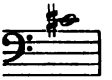
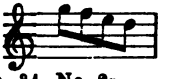
368.

In Beispiel 369 müssen wegen der Bewegung der Bratsche die vier Viertel des ersten Taktes und danach die ersten drei Viertel des zweiten Taktes genau angegeben werden.

369.

Der Dirigent muss beim Recitativ jederzeit der Singstimme aufmerksam folgen, da diese keineswegs immer streng im Takte bleiben kann. So muss auch der Dirigent dem ausübenden Künstler bei der Begleitung eines Koncertes oder Koncertstückes stets aufmerksam folgen, ihm bei »berechtigtem« freieren Vortrage nachgeben, sich ihm unterordnen; die Begleitung soll und muss sich der Solostimme möglichst anschmiegen. In diesen Falle ist der Dirigent nicht der Leiter des Werkes, sondern nur der Vermittler zwischen dem vortragenden Virtuosen und dem begleitenden Orchester.

Der Schüler, welcher keine Gelegenheit hat, im Orchester mitzuwirken, wird gutthun, die Bewegungen und Zeichen eines bewährten Dirigenten zu beobachten. Obschon bei einem trefflichen Orchester die Zeichen zum Einsetzen einzelner Stimmen nach längeren Pausen unnöthig sind, und der Dirigent sich auf die Gewissenhaftigkeit der Herren im Orchester meistentheils sicher verlassen kann, so sind doch in gewissen Fällen die Zeichen zum Einsetzen anzuempfehlen. Dies gilt besonders für die Eintritte der Posaunen und der Tuba. Diese viel Athem in Anspruch nehmenden Instrumente treten dann ein klein wenig zu spät ein, wenn die Herren Bläser nicht rechtzeitig Athem nehmen. Es genügt alsdann, wenn der Dirigent kurz vor dem Eintreten der beregten Instrumente an die Stelle hinsieht, wo sie aufgestellt sind und ihr Eintreten durch einen kräftigeren, weiter ausgeholten Niederschlag (oder Auftaktschlag) angezeigt. Alle derartigen Zeichen sollen aber bei den Aufführungen so gegeben werden; dass sie den Zuhörern nicht unangenehm auffallen und deren Aufmerksamkeit ablenken. Der Kapellmeister, welcher in den vorangegangenen Proben seine Aufgabe in echt künstlerisch gewissenhafter Weise erfüllt hat, wird bei den Aufführungen nicht mehr bemerkbar werden, als zu

deren bestmöglichem Gelingen unumgänglich nothwendig ist. Er wird alsdann, selbst wenn Fehler und Versehen vorkommen sollten, welche er in den Proben wiederholt gerügt hat, diese ruhig vorübergehen lassen, um den Eindruck des Ganzen nicht noch mehr zu stören. Während in den Proben bei jedem kleinen Versehen abgebrochen werden muss, und der Kapellmeister mit peinlicher Strenge einzelne Stellen mehrfach wiederholen lassen muss, so soll die Aufführung — wenn es irgendwie vermieden werden kann — eine Unterbrechung niemals erleiden. Jemehr der Dirigent bei den Aufführungen die grösstmögliche Ruhe und Selbstbeherrschung an den Tag legt, umso vortheilhafter wird dies für das Gelingen derselben sein.

Druckfehler-Verzeichniss.

Seite 18, letztes System, lies: statt

- 28, Zeile 36, lies: »Hauptgedanken« statt »Hautgedanken«.
- 50, - 7, lies: »wurde« statt »wurden«.
- 50, Beisp. 40, lies: statt
- 60, Zeile 12, lies: »op. 31, No. 1.« statt »op. 31, No. 2«.
- 66, System 2, lies: »Beisp. 56« statt »Beisp. 65«.
- 70, Zeile 1, lies: »Beisp. 68« statt »Beisp. 73«.
- 94, Zeile 3, lies: »Anlangende« statt »Anlangendes«.
- 165, Beisp. 171, System 4, lies:  statt
- 240, Beisp. 263, lies: Tenorschlüssel statt Altschlüssel.

Sachregister.

Achtfusston Seite 100.
Almenraeder 242.
Alt 2.
Altklarinette 233.
Altkornett 273.
Alternativsatz 91.
Altposaune 276.
Arie 93.
Ariette 381.
Arioso 381.
Auber 380.
Bach 34. 50. 57. 73. 106—125. 135—138. 181. 200. 262. 355. 387.
Ballade 46. 381.
Ballettmusik 380.
Baryton (Stimme) 3.
—— (Instrument) 274.
Bass (Singstimme) 2.
Bassklarinette 233—235.
Bassetthorn 235—239.
Basso ostinato 107.
Bassposaune 277.
Becken 286. 287.
Becker 104.
Beethoven 46. 48. 49. 51. 52. 53. 55. 58. 59—92. 99. 151. 154—156. 159. 162. 172. 177. 178. 180. 182—186. 188. 189. 190. 198. 200. 202. 215. 216. 225. 227. 244. 247. 248. 250. 253. 254. 256. 267. 271. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 309. 312—317. 318—322. 325—334. 335. 341. 342. 352. 356. 375. 378. 379. 380. 381.
Berlioz, Hector, 164. 302. 356.
Bizet 380.
Boieldieu 247. 380.
Bombardon 275.
Bordunflöte (Orgel) 102.
Brahms, Johannes, 99. 152. 186. 187. 189. 190. 380.
Bratsche 154—164.
Bruch, Max, 99. 152. 186. 379. 380.
Canon s. Kanon.
Castagnetten 288.
Cavatine s. Kavatine.
Cherubini, Luigi, 10. 186. 198. 287. 335. 356—371. 374. 375. 380.
Chopin 50. 52. 57. 143.
Chor, Frauenstimmen, 5.
——, gemischter, 13.
——, Männerstimmen, 8. 35.
Cinelli s. Becken.
Clarinette (Holzblasinstrument) s. Klarinette.
—— (Orgel) s. Klarinette.
Clavier s. Klavier.
Claviermelodie s. Klaviermelodie.
Clementi, Muzio, 58.
Coda s. Koda.
Codalsatz s. Kodalsatz.
Concert s. Koncert.
Contrabass s. Kontrabass.
Contr'-Alt 3. 4.
Contrafagott s. Kontrafagott.
Cornett (Messinginstrument) s. Kornett.
—— (Orgel) 103.
Dämpfer s. Sordino.
Dämpfung (Klavier) 55.
David, Ferd., 151. 282.
Davidoff, Charles, 172. 178. 187.
Dessoff, Otto, 187.
Diemling 104.
Doppelflöte (Orgel) 102.
Doppelgriffe, für Violine, 130.
Doppeltöne(Synonimen), Harfe, 292.

Duett, für Singstimmen, 5—8.
——, für 2Violinen, 181.
——, für Violine und Bratsche, 181.
Durchführung 72—82.
Echostimmen (Orgel) 103.
Einfussstimme (Orgel) 100.
Einklänge, im Orchester, 345—351.
Einleitung s. Introduktion.
Entr'-Act 380.
Ensemblestück 378. 380.
Ernst, H. W., 151.
Etude 58. 181.
Fagott (Holzblasinstrument) 190. 239—243.
—— (Orgel) 103.
Fantasie s. Phantasie.
Fantasiestück s. Phantasiestück.
Finale 91. 92. 93. 285. 381.
Fischer 104.
Flageolett-Töne (Streichinstrumente) 138.
—— (Harfe) 295. 304.
Flöte (Holzblasinstrument), grosse, 191—197.
——, kleine, 197—199.
—— (Orgelstimme) 102.
Flügelhorn s. Kornett.
Formen, der Motette, 24—35. verschiedene kleinere Formen, 57. der Sonate, 59—94. der Orgelkompositionen, 121—125.
Franz, Rob., 99.
Fuge 121.
Gade, Niels W., 187. 302. 348—350. 379.
Gambe s. Viola da gamba.
Gavotte 93.
Gedackte 102.
Gedämpfte Töne (Harfe) 304.
Gemischte Stimmen s. Mixturen.
Gemshorn (Orgel) 103.
Gernsheim, Fr., 189. 190.
Gigue 93.
Gleichgewicht der Stimmen im Orchester 309—311. 325—328.
Glockenspiel 287.
Gluck 280. 380.
Goltermann 172.
Gounod 302. 380.
Gouvy, Theodor, 281.
Grieg, Edvard, 187.
Grimm, Otto, 187.
Grundstimmen (Orgel) 103.
Guitarre 306—308.
Guitarren-Töne (Harfe) 304.
Händel, Georg Friedrich, 57. 124. 265. 355. 387.
Halbgedeckte Pfeifen 102.
Halbperiode 8.
Halévy 221. 234—239. 378. 380.
Harfe 288—306.
Harmonika-Töne (Harfe) 295.
Hauptmann, Moritz, 27. 34. 35. 38. 181. 356.
Hauptmanual (Orgel) 100.
Haydn, Jos., 58. 82. 172. 186. 256. 272. 340. 379.
Henselt, Ad., 56.
Hesse, Ad., 120.
Hiller, Ferdinand, 8.
Hoboe (Holzblasinstrument) 190. 200—206.
—— (Orgel) 203.
Holzblasinstrumente 190—244.
Homeyer, Paul, 121. 123.
Horn, Naturhorn, s. Waldhorn.
——, englisches, 206—213.
Introduktion 59.
Impromptu 58.
Joachim, Jos., 147—150. 164.
Kanon, für Singstimmen, 9—12.
Kavatine 58. 381.
Kirchenmusik 34.
Klarinette 213—235.
—— (Orgel) 103.
Klavier 43—56.
Klaviermelodie 48—55.
Klengel, Jul., 172. 174—176.
Koda 28. 67—71.
Kodalsatz 27.
Koncert 93.
Kontrabass 176—180.
Kontrafagott 244.
Koppel 104.

Koppelung 101.
Kornett (Messinginstrument) 272.
—— (Orgel) 103.
Kützing 104.
Liedform, einfache, 5.
——, zweitheilige, 22.
——, grössere, zusammengesetzte, 16. 27. 28.
Lippenpfeifen 101.
Lippenregister 101.
Loewe, Karl, 99.
Lortzing 380.
Männerstimmen 35.
Mandoline 308.
Manual 100.
Marsch 91. 381.
Marschner 380.
Mehul 380.
Melodie 58.
Melodram 381.
Mendelssohn Bartholdy 17. 19. 20. 21. 22. 35. 36. 37. 38. 53. 57. 91. 93. 99. 123. 135. 151. 156. 186. 187. 188. 189. 190. 192. 198. 199. 225. 226. 243. 244. 260. 271. 272. 286. 302. 323. 335—337. 356. 372. 373. 375. 376. 377. 378. 380. 381. 383. 384. 385.
Mensur der Orgelpfeifen 102.
Menuett 93.
Merkel, Gustav, 123.
Messinginstrumente 244—282.
Metrum 9.
Meyerbeer 207. 208—212. 233. 239. 240. 269—271. 234. 284. 287. 302. 378.
Mezzo-Sopran 3.
Mixturen (Orgel) 103.
Molique, Bernh., 151. 172.
Moscheles, Ign., 92. 180.
Motette 16—35.
Motiv 8.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 24. 58. 82. 99. 151. 163. 172. 184. 186. 190. 256. 280. 281. 282. 302. 308. 340. 356. 378. 380.
Nebensatz 65—70.
Nicolai 380.
Nonenflöte 199.
Oberthür 302.
Oboe s. Hoboe.
Obligate Instrumente 208. 378.
Oktett 180. 187. 284.
Onslow, Georg, 180. 186.
Oper 380.
Opern-Orchester 311. 380.
Ophykleide 275.
Orchester 309.
Orchestertutti 312.
Orgel 99.
Orgelbüchlein 123.
Orgelkoncert 124.
Orgelpunkt 60.
Orgelsonate 123.
Orgelsuite 125.
Orgelvariationen 125.
Oratorium, geistliches, 312. 379—384.
——, weltliches, 312. 379—384.
Ouverture 93. 380.
Paragraphen § 1. S 1. § 2. 5. § 3. 13. § 4. 16. § 5. 22. § 6. 29. § 7. 35. § 8. 43. § 9. 57. § 10. 59. § 11. 65. § 12. 72. § 13. 83. § 14. 86. § 15. 92. § 16. 94. § 17. 99. § 18. 104. § 19. 121. § 20. 127. § 21. 154. § 22. 164. § 23. 176. § 24. 181. § 25. 188. § 26. 190. § 27. 200. § 28. 213. § 29. 239. § 30. 244. § 31. 261. § 32. 264. § 33. 275. § 34. 281. § 35. 282. § 36. 288. § 37. 306. § 38. 309. § 39. 312. § 40. 325. § 41. 329. § 42. 335. § 43. 345. § 44. 355. § 45. 376. § 46. 379. § 47. 380. § 48. 382. § 49. 384. § 50. 385. § 51. 387. § 52. 388.
Parish Alvars 298. 302.
Passacaglia 107. 124.
Passions-Musik 200.
Pauken 282—286.
Pedal (Klavier) 54—56.
Pedale (Harfe) 289—292.
Pedal (Orgel) 100—120.

Periode 80.
Pfeifen, gedeckte (Orgel), 102
Pfeifen, halbgedeckte (Orgel), 102.
——, offene (Orgel), 101.
Phantasie 93. 121.
Phantasiestücke 58.
Piatti s. Becken.
Piccolo (Flöte) 197—199.
Pizzi arco 144.
Pizzicato 143.
Posaune (Messinginstr.) 275—281.
—— (Orgel) 103.
Praeludium 57.
Principal (Orgel) 102.
Prospekt, der Orgel, Prospektspfeifen, 99.
Quartett, für Streichinstrumente, 181. für Klavier und Streichinstrumente, 189.
Quintatön (Orgel) 102.
Quintett, für Streichinstrumente, 186. für Klavier und Streichinstr., 189. für Streichinstr. und Klarinette, 281.
Raff, Joachim, 152. 186. 261.
Recitativ 281.
Register, des Fagotts, 239. der Flöte, 191. der Hoboe, 200. der Klarinette, 217.
—— (Orgel) 100.
——, der Singstimmen, 3.
Registriren 104.
Reinecke, Karl, 53. 99. 152. 172. 186. 187. 189. 190. 282. 296. 297. 302. 303. 304. 305. 306. 380.
Resonanzkasten 127.
Rheinberger, Jos., 123. 124. 125. 190.
Richter, E. F., 22. 104. 145.
Riemann, Hugo, 104.
Rietz, Jul. 282.
Rode 151.
Rohrflöte (Orgel) 102.
Romanze 58.
Romberg 172.
Rondo 92.
Rossini, Joachim, 166. 196. 202. 206. 208. 254—258. 275. 276. 286. 380.
Rubinstein, Anton, 53. 99. 164. 186. 187. 188. 189. 190. 379. 380.
Saint-Saëns 53. 152. 172. 282. 302. 380.
Salicional, Salicet 103.
Sarabande 93.
Saxophon 280. 281.
Schellen 288.
Scherzo 93.
Schlaginstrumente 282—288.
Schlussbildung 5. vollkommenere 9.
Schneider, Wilh., 104.
Schubert, Franz, 94—99. 178. 180. 186. 187. 201. 228. 229. 242. 243. 244. 250. 280. 281.
Schumann, Rob., 9. 39. 99. 161. 163. 173. 179. 186. 190. 198. 201. 205. 208. 261. 266. 267. 272. 275. 284. 286. 287. 379. 380. 381. 390.
Sechszehnfusston 101.
Sechszehnfussstimme 100. 176.
Seidel 104.
Seitensatz 65—70
Septett 180. 281.
Serenade 93. 180. 181.
Serpent 275.
Sextett 186. 281.
Singkanon 9.
Singstimme 1.
——, Bruststimme, 4.
——, Kopfstimme, 4.
——, Mittelstimme, 4.
Sitt, Hans, 152.
Sonate, Form, 59—94.
——, für Klavier, 59—94.
——, für Klav. u. Bratsche, 164. 188.
——, für Klav. und Horn, 282.
——, - - - Flöte, 282.
——, - - - Viol., 92. 188.
——, - - - Violoncello, 92. 188.
Sopranstimme 2.
Sordino 56. 144.
Spitzflöte (Orgel) 103.

Spohr, Louis, 151. 181. 187. 346—348. 380.
Stimmen (Orgel) 100.
Stölzel, Heinrich, 261.
Streichinstrumente 127—190.
Streichorchester 186.
Streichquartett 159. 184—186.
Streichquintett, Streichsextett 186.
Streichtrio 172. 184.
Stricharten, der Violine, 139.
Strophenlied 5. ausgeführteres 6—9.
Subbass (Orgel) 102.
Suite 93.
Svendsen, Johan, 187.
Symphonie 93.
Taktzeichen für die Leitung des Orchesters 388.
Tambourin 287.
Tamtam 287.
Tanzformen 58.
Tasteninstrumente 43—127.
Tenorhorn 274.
Tenorposaune 277.
Tenorstimme 2.
Textunterlage 29.
Textwiederholung 20.
Thema, der Fuge, 121. 122.
——, erstes, 60.
——, zweites, 67.
Thematische Arbeit 71—80.
Toccata 113. 121. 122.
Tonsatz für Singstimmen 13—16.
Töpfer 104. 120.
Triangel 286. 287.
Trio (Orgel) 105.
Trio s. Alternativsatz.
Trio, für Piano, Violine und Violoncello, 92. 188.
Trio, für Streichinstr., s. Streichtrio.
Trommel, grosse, 286.
——, kleine, 287.
Trompete (Messinginstr.) 264—272.
—— (Orgel) 103.
Tuba 274.
Tutti 93.
Umkehrung des Themas 122.
Variationen 58. 92. 93.
Ventilhorn 261—264.
Ventiltrompete 264—272.
Verdoppelungen der Stimmen im Orchester 342. 325. 345—355.
Vergrösserung des Themas 121.
Vierfussstimmen 100.
Vieuxtemps, Henri, 152. 153.
Viola s. Bratsche.
—— (Orgel) 103.
—— da gamba (Orgel) 103.
Violine 127—154.
Violoncell 164—176.
Viotti 151.
Volkmann, Rob., 172. 186. 187. 189.
Vorspiel, zur Oper, 93.
Vox angelica (Orgel) 102.
—— humana (Orgel) 102.
Wagner, Rich., 93. 138. 161. 191. 192. 193. 208. 212. 234. 235. 250—253. 271. 287. 302. 337—340. 380.
Waldhorn 244—261.
Weber, Karl Maria von, 93. 158. 160. 179. 191. 192. 193—195. 198. 201. 202. 204. 205. 214. 216. 218—221. 223. 224. 229—231. 240. 244. 248. 258—260. 279. 282. 283. 285. 287. 288. 306—308. 335. 351. 380. 381.
Werk, volles, (Orgel) 101.
Wiederholungen, nothwendige, der Haupttheile, 9.
Wieniawski, Henri, 152
Wilke 104.
Windlade der Orgel 100.
Zither 308.
Zither-Töne (Harfe) 301.
Zungenschlag (Trompete) 272.
Zungenpfeifen 101.
Zweifussstimme 100.
Zweiunddreissig-Fussstimme 100.

33885330B

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

JUN 26 1916

INTER-LIBRARY LOAN

FEB 17 1950 RETD

29Aug'55VL

AUG 30 1955 LU

30m-1,'15

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley